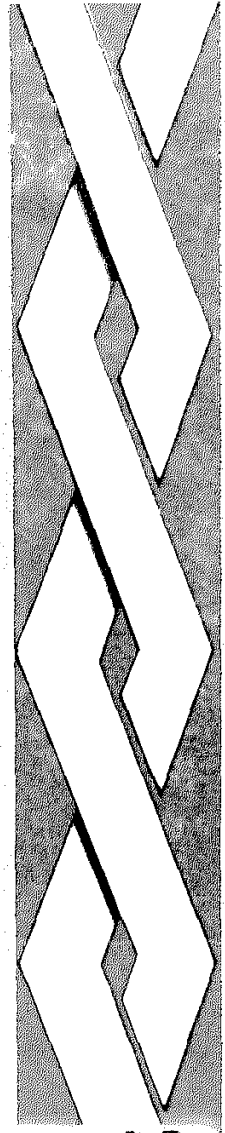


المواقف الأدبية

تأليف

الدكتور محمد غنيمي هلال



Bibliotheca Alexandrina

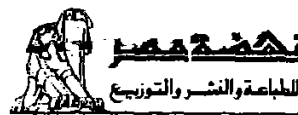


0110802



المواقف الأدبية

الدكتور محمد عيسى هلال



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الحلقة الثانية من الأدب المقارن

نتحدث في هذه الحلقة عن المواقف الأدبية وأدب المواقف - بعد أن تحدثنا في العام الماضي في معنى الأدب المقارن وأهمية الدراسات المقارنة ، وعالمية الأدب أو أصول التجديد الرشيد ومعاله في حركات التجديد في الآداب العالمية ، وضررنا أمثلة لكل ذلك فيما يخص الأفكار الجزئية ، والأسس العامة ، ثم أتبعنا القواعد النظرية وأمثلتها العامة بأمثلة أخرى تطبيقية مفصلة لبعض الأجناس الأدبية على حسب ما اتسع له الوقت في تلك الحلقة الأولى .

ودرستنا في هذا العام للمواقف الأدبية دراسة حديثة النشأة في النقد العالمي وفي الدراسات المقارنة ، على الرغم من أنها دراسة لظواهر أدبية بعضها قديم وبعضها حديث . وكان الفضل في نشأة هذا النوع من الدراسات المقارنة ، وتوجيه الإنتاج الأدبي العالمي نحوها لعلم الأدب المقارن ، وهو العلم الحديث الذي فصلنا القول في أهميته فيما يتعلق بالأدب والنقد الحديث معاً فيما درسنا في العام الماضي ، وبيننا أهميته الجوهرية فيما يخص أدبنا الحديث وتوجيهه الوجهة السديدة على حسب تجاوبه مع الآداب العالمية تأثيراً وتأثراً .

ودراسة المواقف الأدبية وأدب المواقف تؤلف شطراً من فرع من فروع الدراسات المقارنة يطلق عليه علماء الأدب المقارن : المواقف الأدبية والنماذج البشرية . وقد اضطررنا أن نقتصر على ما قلناه في هذه المحاضرات خاصاً بهذا النوع من الدراسات نزولاً على ما حدد لنا من وقت في هذا العام ، ويظل أملنا

معلقاً أن تم هذه الدراسات بأمثلة مفصلة تطبيقية من أدبنا الحديث . تكمل به الأمثلة المجملة الكثيرة التي ذكرناها في هذه الدراسة .

وقد رأينا أن نقدم لهذه الدراسة للمواقف الأدبية بإيراد مجمل المجالات البحث في علم الأدب المقارن . ليضع القارئ هذه الدراسات موضعها من فروع الدراسات لهذا العلم من علوم الأدب الحديث .

١ - مجالات البحث في الأدب المقارن

يحمل بنا - قبل الإفاضة في كل فرع من فروع الأدب المقارن - أن نجمل القول في هذه الفروع على حسب الاعتبارات التي يرمى إليها . فقد سبق أن وضحنا^(١) أن موضوع الأدب المقارن - عامة - هو تبادل الاستعارات الأدبية بين آداب اللغات ، في أوسع ما تدل عليه كلمة الاستعارات من أجناس أدبية وصور فنية وموضوعات وأساطير ونماذج لأشخاص بشرية ..

وقد يُنظر في كل ذلك إلى وسائل عبور هذه الاستعارات من أدب اللغة إلى أدب لغة أخرى ومن بلد إلى بلد ، وقد ينظر إلى المسائل المتبادلة نفسها ، وكيف تغيرت فريد فيها أو نقص منها حين انتقلت من اللغة التي أثرت إلى اللغة التي تأثرت . ففي الحالة الأولى تدرس عوامل الانتقال وملابساته . وفي الحالة الثانية تدرس المسائل نفسها من الموضوعات والأجناس الأدبية . ومن المصادر والتيارات الفكرية .. ومن كل ذلك يتبين تنوع فروع الأدب المقارن التي سنجمل القول فيها إجمالاً وتمهيداً لدراستنا للمواقف الأدبية .

أولاً : عوامل انتقال الأدب من لغة إلى لغة :

ولذلك الانتقال عاملان :

(١) الكتب . (٢) المؤلفون .

١ - الكتب : للكتب تأثير كبير في إثبات الصلات الأدبية بين مختلف اللغات ، فهي التي تلقى ضوءاً قوياً أو ضعيفاً على علاقات بلد ما بمؤلف أو

(١) في الحلقة الأولى من محاضراتنا في الأدب المقارن .

بمجتمع أو بإنتاج أدبي في بلد آخر . والأدب المقارن يهتم أولاً بإثبات الصلة بين الوسط المؤثر والوسط المتأثر . ويستعان في ذلك بما أدلى به المؤلف من تصريحات عن نوع ثقافته وتأثره بكتاب أو ثقافة بلد ما . وقد يكون المؤلف نفسه قد كتب بعض مؤلفاته بلغة أجنبية ، فتكون لتلك المؤلفات دلالتها التي لا تنكر على تأثره بأدب اللغة التي كتب بها . وذلك مثل أكثر كتاب الفرس وشعرائهم ، فقد كانوا من ذوى اللسانين العربى والفارسى . ومثل الكاتب الشاعر الإنجليزى «أوسكار وايلد» O. Wilde الذى ألف بالفرنسية قصة سالوميه Salomé ، وكفولتير فى رسائله الإنجليزية ومما يدخل فى هذا الباب دراسة الترجمة من لغة إلى لغة ، ولم راجت فى الأمم التى ترجمت إليها . ولكى يستطيع الحكم على الترجمة يجب أن يرجع إلى الأصل ، ويقارن بينه وبين مختلف ترجماته إلى اللغة المنقول إليها ، ثم يشار إلى أنواع التصرف فى تلك الترجمات ودلالاتها .

ومما لا غنى عن دراسته فى هذا الباب كتب النقد والصحف التى تتحدث عن الكتاب والشعراء الأجانب . فمثلاً إذا تتبعنا المجلات العربية والصحف القديمة نجدها تقدم كثيراً من الكتاب الأجانب لقراءها ، وقد ترجمت آراء « زولا » قديماً فى بعض الصحف المصرية . وكانت صحيفة البلاغ تقدم للقراء كثيراً من كتاب الروس العالمين مثل « ماكسيم جوركى » . ولا زالت المجلات المعاصرة مثل « المجلة » و « الآداب » و « الكاتب » تتبع نفس المنهج ، ولا بد من دراستها للوقوف على الحركة الفكرية العامة للعصر .

ومن هذا النوع من الدراسات أدب الرحلات وما له من تأثير فى تعريف الشعوب بعضها ببعض وصلة ذلك بأدابهم .

ومما يعين الباحث فى هذه السبيل تحديده لمدى رواج الكتب فى البلد الذى

يدرس تأثيرها فيه . ويستعان في ذلك بفهارس الكتب في دور الكتب .
وبإحصاءات الطبع في دور الطبع .

٢ -- المؤلفون : إنا نعتد بالكتب وحدها غالباً لكي نحدد العلاقات الأدبية بين الأمم المختلفة ، ضاربين في ذلك صفحاً عن المؤلفين والمترجمين ، لأن الكتب هي وسيلة تعرف تلك العلاقات . ولكننا إذا كنا بصدد كتب مؤلف مشهور ، فإننا لا نستطيع أن نهمل دراسته في صلاته بالبلاد الأخرى ، وكيف عرفها وعرفها لبلاده في أدبه . فمثلاً إذا أخذنا « شاتوبريان » وتأثيره بإنجلترا ، فلا بد من دراسة حياته فيها ، والنوادي التي كان يخالطها ، وصدى الثقافة الإنجليزية في مؤلفاته ، وكذا « فولتير » في حياته في إنجلترا ، وكيف كان تفسيره لخلق أهلها ولآدابهم ، ومدى ما أفاد من ذلك لنفسه ، وأية قيمة أدبية نتجت عن ذلك لدى معاصريه من بني قومه .

ويدخل في هذا الباب دراسة ابن المقفع فيما نقل إلى العربية من روائع لغته . فلكي ينظر إلى إنتاجه - بوصفه صلة بين الأدب الإيراني وبين الأدب العربي - يجب أن تُدرس حياته نفسه ، وأن يُتعرّف على ثقافته وميوله الفارسية ، وما يمكن أن يكون لكل ذلك من صدى في مجهوده الأدبي في الترجمة التي قام بها . فلكي نستطيع تقدير كاتب أو رحالة أو مترجم من الأعلام المشهورين ، يجب أن نعرف من أدب لغته ومن حياته وأحوال بلاده ما يمكننا من صدق الحكم عليه .
ثانياً : دراسة الأجناس الأدبية :

في الفرع السابق من فروع الأدب المقارن أشرنا إلى الدراسات الخاصة بكتب الترجمة والرحلات والنقد التي من شأنها أن تعرف بلداً ببلد آخر أو بأدبه ، وإلى دراسة ما قد يكون لمؤلفيها من شأن ، إذا كانوا ذوي مكانة أدبية تحتم دراستهم .

وليس كل ذلك إلا وسيلة لدراسة الصلات الأدبية الدولية . فإذا تجاوزنا هذه الوسائل إلى موضوعات من صميم الأدب المقارن ، فإننا يجب أن ندرس - فيما ندرس - حظ الأجناس الأدبية في مختلف الآداب وانتشارها فيه .

ويراد بالأجناس الأدبية القوالب الفنية الخاصة التي تفرض بطبيعتها على المؤلف اتباع طريقة معينة . فمثلاً يتبع المؤلف طريقة خاصة حين يعالج - في شكل تمثيلي - نفس الموضوع الذي قد يعالجه آخر في قالب خطابي . . . وتستخدم الأجناس في تقسيم الإنتاج الأدبي إلى فروع ؛ وهذا التقسيم لا غنى لنا عنه في دراستنا المقارنة^(٢) .

فمثلاً : كيف نشأت قصة الرعاة ومسرحية الرعاة في الأدب الأوربي ؟ ولماذا راجت الأخيرة في القرن السادس عشر في فرنسا ؟ ولماذا انصرف المؤلفون عنها في أوائل القرن السابع عشر ؟ - ولماذا انتشرت القصة التاريخية في كل أوروبا في أوائل القرن التاسع عشر ؟ وما أسباب الانصراف عنها في حوالى منتصف ذلك القرن ؟ - وكيف نشأت القصة والمسرحية في الأدب العربي الحديث ؟ وما الأسباب التي تحكمت في خلق هذين الجنسيتين وفي تطورهما ؟

ويدخل في هذا الباب أيضاً دراسة الأجناس الأدبية القديمة ، كدراسة الخرافة على لسان الحيوان ، وكيف أدخل ابن المقفع هذا الجنس الأدبي في

(٢) قد يعثر الأجناس المختلفة تغير في قوادها وفي قواعدها . فمثلاً : كانت الملحمة في بدء أمرها قصراً على الشعر ، ثم كانت كذلك تعالج في الشعر وفي النثر على سواء . وكانت المسرحية في نشأتها شعراً ، فصارت قسمة بين الشعر والنثر ، ثم أصبحت في كثرتها الغالبة نثراً . والمسرحية الرومانتيكية خليط من المأساة والملهة ومن الملحمة ومن الشعر الوجداني ، وبهذا في الأدب المقارن دراسة هذه التغيرات إذا جاءت نتيجة لتأثير أدب آخر . انظر :

J. Suberville: *Théories de l'Art et des Genres Littéraires*, PP. 222-223.

الأدب العربى مثلاً ، وإلى أى مدى تأثر به الأدب العربى ؛ ثم كيف أثر الأدب العربى بدوره من هذه الناحية فى الأدب الفارسى الحديث .

والدراسة فى هذا الباب دراسة تاريخية ، تستمد أصولها من تتبع كل نوع من هذه الأنواع وتطوره فى لغتين أو أكثر ، والعوامل التى أثرت فيه فى كل الآداب التى يراد درسها . وهذه الدراسات - على الرغم من أنها تاريخية فى جوهرها - ذات قيمة فى الدراسات المعاصرة ، وبخاصة فى أدبنا الحديث الذى يستمد أكثر أجناسه من الآداب الأوربية ، ويتعد بذلك كثيراً أو قليلاً عن مصادره من الأدب العربى القديم .

وقد يرمى الباحث إلى درس جنس أدبى فى أدين فقط ، كدراسة القصة التاريخية فى الأدين الإنجليزى والفرنسى^(٣) ، وكدراسة القصة الرومانتيكية لفرنسية وتأثيرها فى القصة العربية . وقد يرمى إلى دراسة جنس أدبى فى أكثر من أدين ، كدراسة القصة الرومانتيكية فى الآداب الأوربية^(٤) ، ثم تأثيرها فى لقصة العربية . وفى كل هذه الحالات على الباحث فى الأدب المقارن أن يراعى ما يأتى :

١ - أن يحدد الجنس الأدبى الذى يدرسه . ويسهل تحديد الجنس إذا كان :ا قواعد فنية واضحة (القصة التاريخية ، المسرحية الكلاسيكية ، والمسرحية لرومانتيكية ، والقصة الريفية) .. ويصعب تحديده كلما قلت قواعده الفنية ،

(٣) كما فعل « ميجرون » فى كتابه : « القصة التاريخية فى فرنسا » .

L.Maigron : *Le Roman Historique en France*.

(٤) مثل كتاب « بول فان تيجم » فى ذلك . راجع .

P.V. Tieghem : *Le Romantisme dans la litterature Européenne*.

ولنا إلى هذه الموضوعات عودة فى بحوث أخرى .

وكان ذا صبغة تتصل بالأسلوب أو بلون من ألوان العاطفة ، مثل ألوان التشاؤم في شعر القبور الذي مهد للحركة الرومانتيكية ، ومثل الوقوف على الأطلال في الأدبين : العربى والفارسى^(٥) .

٢ - أن يقيم الباحث الأدلة على تأثر الكاتب أو الكتاب بالجنس الأدبى الذى هو موضوع الدراسة . وقد يسهل عليه التدليل فيما إذا صرح الكاتب نفسه بذلك ، كما فعل الشاعر « هوجو » Hugo فى تصريحه بمحاكاة « شكسبير » . وقد يصعب التدليل كما فى حالة محاكاة الشاعر « الفريدى ثينى » A. da vignyc للكاتب الإنجليزى « ولترسكوت » W. Scott ، وكما فى محاكاة شوقى لشكسبير و « دريدن » وغيرهما فى مسرحيته : مصرع كليوباترا .

٣ - أن يحدد مدى تأثر الكاتب بالجنس الأدبى المراد درسه ، وعوامل هذا التأثير ، فبين ما إذا كان الكاتب خاضعاً لمذهب أدبى بعينه ، أو ما إذا كان حراً فى اختياره ، وما مدى تصرفه فى قواعد المدرسة التى يتبعها ، وما الأسباب التى جعلته يبعد كثيراً أو قليلاً عن النموذج الذى أراد اتباعه . ولأجل النفوذ إلى هذه الأسباب يجب أن تدرس حياة الشاعر والمجتمع الذى نشأ فيه ، وثقافته الخاصة به .

فهذه الدراسات ، إذن ، تتطلب تحقيقاً دقيقاً للمؤلفات التى يراد درسها وإلماماً بالحالة الاجتماعية والأدبية فى عصرها ، ثم بالحالة النفسية للكاتب الذى هو موضوع الدراسة ، ثم وقوفاً دقيقاً على ثقافة الكاتب وسعة اطلاعه ، لتكشف تلك الدراسة بعد ذلك عن الأصالة الفنية فى إنتاجه .

ثالثاً : دراسة المواقف الأدبية والنماذج البشرية :

هذا الفرع قسمان : قسم يتعلق بدراسة المواقف الأدبية وأدب المواقف ، والآخر بدراسة النماذج البشرية ممثلة في الشخصيات الأدبية .

وقد راج هذا الفرع من فروع الدراسة أولاً لدى الألمان ، ثم لدى الإيطاليين والفرنسيين ، ثم عم في الدراسات الأدبية الحديثة ، واتصلت به فلسفات جمالية واجتماعية ستتضح من دراستنا للشطر الأول منه فيما بعد . وقيمة هذه الدراسات متصلة بمسائل إنسانية وجمالية في وقت معا ، كما أنها ذات قيمة خاصة في توجيه الأدب والدراسات النقدية في الآداب العالمية ، ومنها أدبنا العربي الحديث .

رابعاً : تأثير كاتب ما في أدب أمة أخرى :

هذا النوع من الأدب المقارن هو أكثر فروعه انتشاراً لدى الباحثين من الفرنسيين . وذلك لوضوح منهج البحث فيه ، وللوثوق من الوصول فيه إلى نتائج تتناسب وما يبذله الباحث من جهد . وهو يتطلب مع ذلك سعة اطلاع ودقة في التحليل ، وصبراً في البحث ، وذكاء في فهم النصوص ، كما يتبين ذلك من معرفة الأسس الآتية التي يجب اتباعها فيه :

١ - يجب تحديد نقطة البدء في التأثير من مؤلفات كاتب ما ، أو كتاب واحد من بينها ، أو من شخصية ذلك الكاتب بوصفه وحدة لا تتجزأ من مؤلفاته ، ومثال ذلك على الترتيب : تأثير مسرحيات « شكسبير » أو تأثير « هملت » فيها ، ثم تأثير « جوته » .

٢ - يجب تحديد الوسط المتأثر ، بلداً كان أم مجموعة مؤلفين أم مؤلفاً ، مثال ذلك تأثير الكاتب الفرنسي « جى دى موباسان » في القصة المصرية القصيرة ، أو في مؤلفي القصة القصيرة العربية في القرن العشرين ، أو في « تيمور » فقط

٣ - ويجب التمييز بين حظ الكاتب في ذبوعه وانتشار مؤلفاته وبين حظه في محاكاته والتأثر به ، فقد يكون الكاتب ذا حظ عظيم في ذبوع مؤلفاته وترجمتها ، ولكنه مع ذلك ذو حظ أقل من جهة محاكاته والتأثر به.. ثم إن هناك أنواعاً كثيرة من التأثير : فهناك التأثير الشخصي كتأثير « روستو » ، والتأثير الفني ، كتأثير مسرحيات « شكسبير » في أصحاب المذهب الرومانتيكى من الفرنسيين ، وتأثير « لافونتين » في القصة العربية على لسان الحيوان ؛ ثم التأثير الفكرى كتأثير « فولتير » في الآداب الأوربية ؛ ثم التأثير في الموضوعات كتأثير الأدب الإسباني في الأدب الفرنسى في القرن السابع عشر مثلاً ، وتأثير الشعر الغنائى العربى في المدح في الأدب الفارسى .

خامساً : دراسة مصادر الكاتب :

إذا أخذنا كاتباً لندرسه دراسة مقارنة ، وبحثنا عن مصادره التى استقى منها أدبه فى لغة أو لغات أخرى ، فإننا بذلك نكون فى منطقة من مناطق الأدب المقارن . ومظاهر تأثر الكاتب فى هذه الناحية متعددة النواحي . فمن ذلك تأثره بمنظر البلاد الأخرى وعاداتها وهو ما يتطلب دراسة للبلاد المؤثرة من تلك الناحية . ومن ذلك محادثاته مع رجالها ، وهذا ما يصعب الوقوف عليه أحياناً ، ثم من ذلك قراءاته المختلفة فى الآداب الأخرى ، تلك القراءات التى يمكن للباحث تحديدها متى تسرت أسباب ذلك التحديد . ويجب ألا يفوت الباحث التفريق بين التأثير وبين مجرد توارد الخواطر وتلاقى الأفكار . ولا ينبغي أن ينتهى البحث فى هذا الميدان إلى شرح المصادر ، دون استطاعة استيفاء شرح آثارها فى مؤلفات الكاتب^(٦) .

Guyard : *La litt. Comp.*, PP. 21-22.

(٦) انظر :

سادسا : دراسة التيارات الفكرية :

نقصد بذلك دراسة التيارات الفكرية التي تسود عصراً ما أو حركة معينة من حركات الأدب ، كالتيارات الفكرية في القرن الثامن عشر في أوروبا ، وكالحركة الهيلينية في أدب القرن التاسع عشر ، وكالفلسفة العاطفية والصوفية في الأدبين العربى والفارسى ، وكفلسفة الواقعية بين مختلف الآداب .

ومثل هذه الدراسات تتطلب اطلاعاً واسعاً ، ولا بد من دراستها في أكثر من أديين ، حتى يستطيع تمييز الأفكار العامة التي سادت عصراً بعينه أو بلاداً بذاتها . وهنا كثيراً ما يشتبه التأثير بتوارد الخواطر ، وبالأفكار الفردية التي تتشابه لأنها وليدة حوادث متشابهة . وكل ذلك مما قد يدق دقة تضل معها أفكار الباحثين . على أن مجرد التمييز بين ما هو وليد حوادث متشابهة وما هو وليد التأثير الأدبى أمر هام لدراسة الأدب بصفة عامة ، ولدراسة الأدب المقارن كذلك .

سابعاً : دراسة بلد ما كما يصوره أدب أمة أخرى^(٧) :

لكل شعب من الشعوب رأيه في الشعوب الأخرى ، ولهذا الرأى صدى في أدبه الذى هو سجل شعور الأمة وصورة صادقة لما عليه علاقاتها بغيرها من الأمم . ولمعرفة هذا يتحتم علينا أن ندرس أدب الرحلات ، والقصص والمسرحيات ، وما بها من أشخاص وألوان مجلوبة . وهذا الفرع من فروع الأدب المقارن كثير الرواج في فرنسا ، ويجب أن يكون موضع عناية خاصة في مصر أيضاً . وهو يشمل :

١ - دراسة بلد ما كما يصوره أدب آخر .

٢ - دراسة بلد ما كما يصوره كاتب ما من أمة أخرى .

L'Interétation d'un pays Par un Autre.

(٧) وهو ما يسمى بالفرنسية :

(١) دراسة بلد ما كما يصوره أدب آخر : مثال ذلك صورة إنجلترا في الأدب الفرنسى فى القرن التاسع عشر ، وكذا صورة إسبانيا فى الأدب العربى منذ الفتح الإسلامى . ومثل هذه الدراسات يجب أن يدرس تاريخ الأدباء الذين رحلوا إلى ذلك البلد المراد درس صورته ، وأن يشرح إلى أى حد كانت الصور التى رسموها صادقة ، وأن يدرس كذلك المؤلفون الذين كتبوا عن ذلك البلد دون أن يروه ، وكيف صور هؤلاء وأولئك مختلف الأماكن لذلك البلد .

مثل هذه الدراسات تساعد على فهم الشعوب بعضها لبعض ، وعلى إدراك كل منها للآخر إدراكا يقوم على أسس صحيحة ، مما يؤدى إلى حسن التفاهم بين الشعوب ، وتأثير صلتها بعضها ببعض .

(٢) دراسة بلد كما يصوره مؤلف ما من أمة أخرى : ومثال ذلك صورة إسبانيا فى شعر شوقى ، وكذا صورة مصر فى مؤلفات « جيراردى نرفال » G. De Nerval . وفى هذه الحالة تدرس حياة الكاتب ، ومدى صلتة بالبلد المقصود ، ثم يبين كيف استقى معلوماته أو كيف رأى البلد رأى العين ، وإلى أى حد كانت الصورة التى رسمها لذلك البلد صادقة أو كاملة .

ومن هذا العرض الموجز لفروع الأدب المقارن ، يتبين أن دراسة المواقف الأدبية وصورها وأدب المواقف شطر من الفرع الثالث من فروع الدراسات المقارنة . وهى التى نشرع الآن فى عرض ما تيسر لنا منها فى حدود ما أتيح لنا من وقت .



١ المواقف الأدبية

١ - تمهيد : الموقف فى الأدب والنقد قبل العصر الحاضر :

للموقف الأدبى جانب إنسانى فى تعبير الكاتب عن المشاعر ، وتصويره للأفكار التى يجابه بها الواقع ، سواء كان واقعياً ذاتياً أم اجتماعياً ، ثم جانب فنى عام يتعلق بطبيعة الموقف تبعاً للقواعد الفنية التى يحتمها التصوير الأدبى مادامت طبيعة الأدب تستلزم التجسيم للأفكار بالطرق الفنية ، لا التجريد ، ثم فنى خاص تبعاً للأجناس الأدبية التى تتغير فيها طبيعة الشخصيات المصورة على حسب ما يفرضه كل قالب فنى منها . فالموقف الملحمى مثلاً يخالف الموقف المسرحى ، والموقف فى الشعر الغنائى غيره فى الأدب الموضوعى . وتتغير الاعتبارات الإنسانية والفنية للموقف من مذهب أدبى إلى مذهب أدبى آخر ، تبعاً لتخصيصه أو تعميمه ، وتبعاً لفلسفة كل مذهب من هذه المذاهب ، وجمهورها الذى توجه إليه . وفى كل الاعتبارات السابقة تتبادل الآداب التأثير والتأثر . وبها تزداد الصلات الأدبية - فى جانبيها الفنى والإنسانى - تحديداً وعمقاً . فالموقف الأدبى - فى أى معنى من معانيه - اصطلاح فنى أخص وأدق من موضوع العمل الأدبى ، ومن الغرض من العمل الأدبى أو الغاية منه ، والموقف كذلك أكثر تحديداً من التجربة الأدبية فى ذاتها ، لأن التجربة الأدبية الصادقة قد يتغير فيها موقف الكاتب عن موقف كاتب آخر ، على حسب وعيه بها وغرضه من تصويرها وانفراده فى هذا التصوير ، ثم على حسب طبيعة الجنس الأدبى الذى يصوغها فيه . والموقف من الاصطلاحات الفنية فى النقد المعاصر .

وإن ورد عاما وغامضا في النقد القديم ، وحتى القرن التاسع عشر . وعلى الرغم من وجوده كظاهرة فنية منذ وجود الأدب ، فقد تأخرت دراسة هذه الظاهرة دراسة فلسفية دقيقة حتى القرن العشرين .

وقديما ذكر أرسطو « الموقف » وهو بسبيل الحديث عن الفكرة في المأساة ، في كتابه : فن الشعر ، إذ يقول : « وأعني بالفكرة القدرة على إيجاد اللغة التي يقتضيها الموقف وتلاءم وإياه ^(١) » .

ففي هذا النص الموقف معناه قديم ، ولا يقصد به أرسطو أكثر من « مراعاة مقتضى الحال » في البلاغة ، وهو ما قاله نقاد العرب كذلك من بعده ، وإن لم يبلغوا مدى أرسطو في تفصيل وجوه هذا المقتضى على حسب الأجناس الأدبية ، من مسرحيات وملاحم وخطابة ، وما يستتبع ذلك من اعتبارات كثيرة فنية . ومقتضى الحال هذا هو ما نص عليه أفلاطون أستاذ أرسطو في كتابه : « فيدروس » ، حين تحدث عن مراعاته في الخطابة ، قائلا : « فإذا كانت وظيفة الخطابة هي قيادة النفوس لمعرفة الحقيقة . فعلى المرء - لكي يكون قادراً على الخطابة - أن يعرف ما للنفوس من أنواع . وعلى قدر هذه الأنواع تكون الصفات ، وهو ما يختلف به الناس في أخلاقهم .. ولكل حالة نفسية نوع خاص من الخطابة .. فعلى ، إذن ، كي أولد في النفوس نوعا من الإقناع ، أن أطابق بين كلامي وطبيعتهم . وإذا توافرت للمرء هذه المبادئ ، عرف متى يجب أن يتكلم ، ومتى يجب أن يمتنع عن الكلام ، ومتى يليق به أو لا يليق أن يكون موجزاً أو مطيلاً ، أو مبالغاً ، أما قبل الوقوف على هذه المبادئ فلا وسيلة له إلى التعرف على ذلك ^(٢) » .

(١) أرسطو : فن الشعر ١٥٥٠ ب س ٤ - ٥ .

(٢) أفلاطون : فيدروس ١٢٧١ - ٢٧٢ ب .

والموقف فى معناه السابق - عند أفلاطون وأرسطو والعرب - ليس من لاصطلاحات الفنية أو الفلسفية . ولا يستطيع فى نطاق هذا العموم لمفهومه أن ندّد صلات أدبية أو فنية تقوم عليها دراسات نقدية عميقة ذات شأن ، سواء فى الأدب القومى أو الأدب العالمى . ولم يحاول أحد من نقاد الأدب ودارسيه أن يقوم بمثل تلك الدراسة فى نطاق ذلك المفهوم القديم للموقف ؛ كما أنه بهذا المعنى لا يمكن أن يكون أساساً للدراسة النقدية المقارنة وهى الدراسات الحديثة المثمة .

وعلى الرغم من تأخر الدراسات النقدية والمقارنة للموقف، فقد تحققت أنواعه وتحدت معالمه ، وتنوعت مفهوماته لدى كبار الكتاب من المؤلفين العالمين فى صنوف الإنتاج الأدبى بوصفه ظاهرة أدبية عامة . ذلك أن الموقف الأدبى ظاهرة من ضواهر الخلق الأدبى ، وجدت قبل أن تنتظم دراستها على منهج حديث فى نواحي الموازنة أو المقارنة ، شأنها فى ذلك شأن كثير من الظواهر الأدبية الأخرى ، كالوجوه البلاغية والأجناس الأدبية فى ذاتها ، إذ من الطبعى أن تتأخر دراسة الظواهر الأدبية عن نشأتها طبيعياً . والأدب فى ذلك مثل كل الظواهر الإنسانية التى يسبق وجودها دراستها دراسة علمية منهجية . هذا ، ولم يوجد المعنى الحديث للموقف الأدبى طفرة فى الدراسات النقدية ، بل تدرج الدارسون فى بحوثهم المختلفة حتى وصلوا إلى معناه العميق الحديث .

وقبل أن نشرح معنى الموقف فى الدراسات الحديثة المعاصرة ، علينا أن نشير إلى تاريخ هذا النوع من الدراسات النقدية ، لنقومها من جهة ، ثم لأنها مهدت للدراسات العميقة المعاصرة فى النقد الحديث من جهة أخرى ، وهو الذى يسمى النقد المقارن ، كما مهدت لدخول هذه الدراسات مجال الأدب المقارن المحض .

وأول من بحث في المواقف الأدبية في المسرحيات هو الناقد والشاعر الإيطالي «كارلو جوزي» C. Gozzi (١٧٢٠ - ١٨٠٦) . وقد انتهى إلى حصص المواقف المسرحية في جميع أنواع المسرحيات وفي كل الآداب في ستة وثلاثين موقفاً . وقد ناقش المسألة الشاعر الألماني «جوته» مع صديقه وأمينه: إكرمان Eckermann فأقر العدد الذي انتهى إليه كارلو جوزي . ثم جاراهما نند فرنسي هو «جورج پولتي» ، في كتاب له عنوانه : المواقف المسرحية الستة والثلاثون^(٣) ، وظهرت الطبعة الأولى منه عام ١٨٩٥ ، والثانية عام ٩٣٤ . وفي كل هذه الدراسات لم يتحدد معنى الموقف الأدبي ولا الموقف المسرحي تدرجاً فنياً مثمراً عميق الدلالة والأثر . وتعدّ دراسات جورج پولتي حصيلة لما سبقها من دراسات . وفيها يخلط بين الحدث ، والموضوع والعواطف ، والشخصيات ، دون إبانة عن معنى عام يرجع إليه الموقف ، وبه يتحدد . فمثلاً من بين المواقف التي يعدها جورج پولتي : «منافسة بين أشخاص غير متكافئين» و «منافسة الأقارب»^(٤) و «محاولات تتسم بالجرأة»^(٥) و «قتل أحد الأقارب المجهولين»^(٦) و «الاختطاف»^(٧) و «الزواج بمن لا يحل الزواج منه»^(٨) و «الزواج غير المشروع الذي يسبب جرائم القتل»^(٩) و «جرائم الحب غير الإرادية»^(١٠) . وواضح أنه في المواقف السابقة يفهم من الموقف معنى الحدث

Georges Polti: *Les XXXVI Situations Dramatiques*.

(٣)

(٤) وهو الموقف الرابع والعشرون والرابع عشر من كتابه السابق الذكر .

(٥) وهو الموقف التاسع من كتابه .

(٦) الموقف التاسع عشر من كتابه .

(٧) هو الموقف العاشر من كتابه .

(٨) وهو الموقف الخامس والعشرون من كتابه .

(٩) الموقف الخامس عشر من كتابه .

(١٠) الموقف الثامن عشر من كتابه .

بعمامة . وهذه الأقسام - بالإضافة إلى غموضها - متداخلة : فالاختطاف مثلاً يدخل في المحاولات المتسمة بالجرأة ، وواضح أن الأقسام الثلاثة الأخيرة متداخلة بعضها مع بعض . هذا إلى أنه يمكن أن تندرج « منافسة الأقارب » و « منافسة الأشخاص غير المتكافئين » في « المنافسة المطلقة » ، وهي التي أفردتها بعد ذلك موقفاً خاصاً . ثم يعدد مع ذلك مواقف ليست في الحقيقة سوى عواطف لشخصيات ، مثل : « الحقد على الأقارب »^(١١) و « الطمع »^(١٢) و « الغيرة الخاطئة »^(١٣) و « الجنون »^(١٤) . فمثل هذا التقسيم ، إذن ، لا يصلح أساساً لتحديد التأثير الفني للمواقف .

ثم إن هذا التقسيم غير شامل ، فقد سبق أن قلنا إن المواقف لا تتفاوت على حسب الأجناس الأدبية والمذاهب الفنية فحسب ، بل تتفاوت كذلك على حسب موقف الكاتب نفسه من خلقه الأدبي حين يصوره في شعر غنائي ، وهو الجنس الأدبي غير الموضوعي . وهذا الاختلاف الأخير يتوقف عليه جوهر البناء الفني للقصيدة ، وهو في نفس الوقت دعامة تقويمها . والاعتداد بموقف الشاعر في هذه الحالة أهم وأجدى من الاعتداد بالموضوع الذي ينظم تجربته فيه . ولنوضح ذلك بمثال يدخل في باب الموازنات الأدبية ، لا المقارنات ، وذلك لتمييزه بالفروق في الموقف في الشعر الغنائي على الرغم من اتفاق الموضوع : فشوقي في وقوفه على الآثار في سينيته الأندلسية ، والبحترى في سينيته المشهورة في الوقوف على إيوان كسرى في المدائن ، كلاهما وقف على الآثار . ومن ثم اتحدا

(١١) الموقف الثالث عشر من كتابه .

(١٢) الموقف الثلاثون من كتابه .

(١٣) الموقف الثاني والثلاثون من كتابه .

(١٤) الموقف السادس عشر من كتابه .

فى الموضوع ، ولكنها بعد ذلك مختلفان فى الموقف ، فوقف البحتى موقف النافر من المجتمع والناس حتى الأقارب ، يهرب من أزمة وعيه النفسية فى نشدان العظة بهذه الأطلال الدوارس لقوم غير قومه ، وينصفهم فيها ، ويعرف لأهلها صنيعهم حين أيدوا ملك أجداده باليمن :

عمرت للسرور دهرأ فسارت	للتغزى رباعهم والتأسى
فلها أن أعينها بدموع	موقفات على الصبابة حُبس
ذاك عندى ، وليست الداردارى	باقتراب منها ، ولا الجنس جنسى
غير نعى لأهلها عند أهلى	غرسوا من ذكائها خير غرسى
أيدوا ملكنا وشدوا قواه	بكامة تحت السنور ^(١٥) حمس
وأعانوا على كتائب أريا	ط ، يطن على النحور ودعس

أما شوقى فإنه يقف موقف المغترب عن وطنه الحبيب ، يرزح تحت نير الأجنبى الدخيل ؛ فهو يهرب فى حلم خيالى بأعجاد وطنه ، ويستطرد من آثار الوطن لذكر آثار الأندلس ، وطن قومه القديم ، ينشد فى المجد الغابر - مجد الوطن ومجد العرب - ملاذاً من الحاضر ، فى ثنائية أشاد فيها شوقى بوحدة الشعور الوطنى مع الشعور العربى . فهروبه من الحاضر ، أو ملاذه بالماضى ، كلاهما ذو طابع إيجابى ، فيه تتمثل الحركة النفسية من الحاضر البائس إلى الماضى المشرق ، نشداناً لمستقبل يليق بذلك الماضى . ففى خياله أنه لا يبعد أن يكون لوطنه من المجد فى المستقبل ما كان لقرطبة فى الماضى ، فى حين أن حاضرها آسٍ كحاضر وطنه لذلك العهد :

قرية لا تعد فى الأرض كانت تمسك الأرض أن تميد وترسى

(١٥) لبوس من قد كالدرع ، وجملته السلاح .

وهيب شوقى - من وراء أساه على الماضى الضائع - بعزائم أهل وطنه ،
وبالعرب جملة ، كى يلتفتوا إلى تلك الأجداد ويتعظوا بها ، ويشدوا عزائمهم .
وموقفهم منها موقف الوارث المضيّع من ملوك الطوائف حين فقدوا فردوسهم فى
الأندلس ، وفى حديث شوقى عن خروج هؤلاء من الأندلس نفثة يأس ذات
طابع اجتماعى وجدانى ضخّم ، يحس فيها فى نفس الوقت بلذعة أسى النفى من
وطنه فيما يشبه نفي أولئك الأجداد ، ونحس بهذا الشعور الذاتى الوجدانى الكبير
فى هذه الصورة التى تتجاوب فيها أصداء نفسه فى وجدانه الذاتى ، وفى موقفه فى
وجدانه الاجتماعى الممثل لموقف أمته من ماضيها الوطنى والعربى جملة ، وذلك فى
قوله :

خرج القوم فى كتائب صُمّ	عن حفاظ كموكب الدفن خرس
ركبوا بالبحار نعشاً ، وكانت	تحت آبائهم هى العرش أمس
رب بان لهادم ، وجموع	لمشت ، ومحسن لمخس
إمرة الناس همة لا تأتى	لجبان ، ولا تسنى لنكس

فإذا وازنا بين قصيدة البحترى وقصيدة شوقى ، غافلين عن الفرق الكبير بين
موقف كل منهما ، وحصرنا هنا فى تشابه الموضوع فى القصيدتين ، كان لابد أن
تنتهى الموازنة إلى نتائج خاطئة ، لأن موقف شوقى أملى عليه صوراً عميقة المعنى ؛
جليلة الشأن ، متصلة بوجدان اجتماعى واسع النطاق ، فاستمدت روعتها
وعمقها من هذا الموقف الذى يندر مثله فى الشعر العربى ؛ ولا تتضح دلالاته
العميقة إلا إذا اعتدنا بالموقف لدى كل من الشاعرين ؛ على الرغم من أن شوقى
قد تأثر بالبحترى فى بعض الصور ؛ وفى استلهام روح الموضوع العامة .

وقد غاب عن النقاد الذين وازنوا بين القصيدتين السابقتين معنى الموقف ، كما

غاب معنى الموقف كذلك عن قدامة بن جعفر حين قرر أن الرثاء والمدح شيء واحد ، فقال : « ليس بين المراثية والمدحة فضل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه لهالك .. وهذا ليس يزيد في المعنى ولا ينقص منه ^(١٦) » . وفي هذا الكلام غفلة تامة عن الموقف ، إذ إنه على الرغم من أن الرثاء مدح لهالك ، فالموقفان مختلفان في البواعث النفسية ، وما يترتب عليها من تخير المعاني ، ومن طرق الصياغة ، ومن الشعور العام الذي يتجلى فيه طابع القصيدة .

وما ذكرنا الأمثلة السابقة - وهي من باب الموازنات الأدبية في داخل الأدب الواحد - إلا ليتضح الفرق بين الموقف والموضوع ، وليظهر الخطأ في خلط كل منهما عند النظر إلى العمل الأدبي في ناحية الصور وصياغتها الفنية .



(١٦) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ٥٩ .

٢ معنى الموقف العام فى النقد الحديث

أما الموقف فيما يتطلبه من جوانب فنية ، فى أجناس الأدب الموضوعية ، من ملحمة وقصة ومسرحية ، فستحدث عنه بالتفصيل ، بعد أن نشرح المعنى العام الحديث للموقف فى ذاته .

ويقصد الكاتب بالضرورة - فى تلك الأجناس الأدبية الموضوعية - إلى تصوير نوع محدد من الصلات الاجتماعية بين مجموعة صغيرة من الناس ، ممثلة فى شخصياته الأدبية التى يعرضها . وفى هذا التصوير تنضح علاقات بعض شخصياته ببعض حول أمر تختلف نظرهم إليه ، فيتولد عن هذا الاختلاف نوع من الصراع ، صراع يكاد يكون خارجياً محضاً فى الملحمة ، ونفسياً اجتماعياً فى المسرحية والقصة . وينتهى هذا الصراع - من وجهة نظر المؤلف - إلى نهاية تؤدى إليها طبيعة الصراع ، وهى ذات دلالة حيوية معقدة .

وبصور الكاتب - فى هذه الأجناس الموضوعية - عالماً صغيراً يقطعته من العالم الكبير . وفى هذا العالم الفنى الصغير لا يمكن أن يظهر الإنسان معزولاً عن سواه ، أو محصوراً فى نطاق ذاته ، إذا توافرت الأسس الفنية التى يكون بها الخلق الأدبى مكتملاً ، شأنه فى ذلك شأن الإنسان فى العالم الكبير ، على اختلاف الصلات بين هذه الشخصيات الأدبية ، واختلاف طبيعة ما ينتج عن صدامها فى العمل الأدبى من الناحية الاجتماعية ، على نحو ما يرى الكاتب ، ثم من الناحية الفنية المرتبطة بالمذاهب الأدبية .

فمثلاً شخصية «عطيل» فى مسرحية : عطيل ، لا نفهمها من سلوك عطيل وحده ، ولكن نفهمها من خلال شخصية « ياجو » وشخصية « ديدمونا » ، ووالدها « برابانتيو » ثم الشخصيات الأخرى فى المسرحية ، على الرغم من أن عطيل هو محور المسرحية وبطلها . ذلك أنه مشترك معهم فى الموقف الذى يربط بينهم ويرزحون تحت عبئه ، ويتصارعون فيه معاً . حقاً لكل شخص فى المسرحية والقصة - كما هو العالم كذلك - خلق خاص ، وطبيعة متميزة ، ينفرد بهما عن غيره ، ويمكن للدارس أن يتعرف عليها نظرياً على حدة ؛ ولكنه بالنظر للموقف لا يمكن أن ينفرد عن سواه ، بل يتضامن مع القوى التى يتفاعل معها ، ويتحدد بها جهده ، على نحو ما يشعر هو بها ، كما أنه يكتشف من خلالها ذات نفسه ، ويسير بها فى حركة دائبة نحو المصير الفاصل بالنسبة له ، وبالنسبة للآخرين المشتركين معه فى نفس الموقف ، وفيهم يتمثل عالمه الصغير . وكل شخصية من الشخصيات الأدبية تمثل قوة من القوى . وهذه القوى - فى تصارعها مجتمعة - هى التى ترسم البنية العامة للمسرحية . وكل شخصية فى المسرحية تسير على حسب طبيعتها الخاصة بها ، والتى منحها الكاتب إياها ، ولكن فى حدود الوظيفة الفنية لها ، وهى التى تبين عنها صلاتها مع الشخصيات الأخرى ، حباً أو بغضا ، وولاء أو سخطا ، وتعاوناً على البناء أو فرقة ، كما تبدو فى العالم الفنى الصغير صورة لما يزخر به العالم الفنى الكبير^(١) .

وقد أصبح الموقف - فى معناه الحيوى العام - من الاصطلاحات الفلسفية فى العصر الحديث ، عن طريق الفلسفات الوجودية . ومعناه علاقة الكائن الحى ببيئته وبالأخرين فى وقت ومكان محددين . وبهذه العلاقة يكشف الإنسان عما

Etienne Souriau: *Les Deux Cent Mille Situations Dramatiques*, Paris, (١)
1950, 1ère Partie, et P.167-171.

يحيط به من أشياء ومخلوقات ، بوصفها وسائل أو عوائق في سبيل حريته . ولا سبيل إلى اتخاذ موقف إلا بمشروع يقوم به الفرد ؛ مرتبطاً بما يحيط به من عوامل ، يتجاوزها بمشروعه إلى غاية له يحاول بها التغيير من حالته الحاضرة . وهذه العوامل - مهما كانت درجة تعويقها - هي التي تحدد مشروعه ، وتكشف عن حريته . ويجب أن تتحدد هذه الحرية بتلك العوامل . فلا يصح أن تبلغ الحرية في مشروعهها درجة الوهم ، كما إذا كَوّن العبد لنفسه - وهو في القيد - مشروع تملك ثراء سيده ، بدلا من مشروع نجاته وتحرره ، كما لا يصح أن تضعف تلك الحرية إلى درجة السلبية ، فتقف دون التفكير في تغيير الحالة الراهنة . فالموقف يتألف من عوائق ومن مقاومة لها في وقت معاً . وبه يكون الإنسان في تغير دائم تبعاً لمشروعه وما يبذله من جهد فيه . وفيه يتحقق وجود المرء عن طريق العمل والصراع ، بوجوده في حالة ما ، وتجاوزه هذه الحالة في وقت معاً . فما الوجود الإنساني المشروع سوى وجود في موقف^(٢) .

وفي هذا يتحقق الوجود الحيوى الذى يصفه الوجوديون في فلسفاتهم كما ينبغي أن يكون لدى كل امرئ يريد أن يعيش حياته في مجتمعه إيجابيا عاملا .
والتعريف السابق يتضمن المعانى التى تربط الموقف - فى المسرحية أو القصة - بالموقف فى الحياة ، على ما بين الموقف الفنى والموقف الحيوى بعد ذلك من فروق تقتضيها طبيعة المواقف الجمالية فى المسرحية والقصة .

وعلى الرغم من ذلك تقوم العلاقات بين الشخصيات فى العمل الفنى كما تقوم فى الحياة ، وبها تتحدد معانى الوجود والناس لدى تلك الشخصيات . وهذا هو الموقف العام . ولا يتحدد هذا الموقف العام حق التحديد إلا على أساس

J. - P. Sartre: *L'Être et le Néant*, P. 633-638.

(٢)

القوى الوظيفية لكل شخصية من الشخصيات الأدبية المعروضة في العمل الفني ، في أنواع سلوكها الخاصة تجاه ذلك الموقف وكل قوة من هذه القوى الوظيفية المتصارعة يتمثل فيها موقف كل شخص على حدة . وهذا هو الموقف الخاص الذى لا يمكن فهمه حقا إلا في ضوء الموقف العام .

وبعد ذلك لابد أن نلاحظ الفرق بين موقف المرء في حياته العملية ، وموقف الكاتب تجاه شخصياته التى يصورها . فإن المرء في الحياة العملية يجابه الواقع بسلوك إيجابى مباشر يحقق فيه ذاته في صلاتها المتعددة مع الآخرين وبوساطتهم ، وهو يفشل حتما إذا تمرد عليهم أو نشد لنفسه الحرية على حساب حرياتهم ، أو هرب من تبعاته تجاههم ، على حسب ما يفرضه عليه مجتمعه ووطنه وعصره . وتتكشف بذلك جميع المسائل الأخلاقية والاجتماعية التى تتصل مباشرة بالموقف الحيوى لكل امرئ على حدة .

وأما الكاتب فلا يتطلب منه بحال أن ينقل هذا الموقف كما هو إلى الأدب ، لأنه في هذه الحال لا يكون كاتباً . وعليه أن يختار من بين الأحداث والأشخاص ، بحيث يوحى عمله بما يريد ، دون ضرورة تقيده بتصریح مباشر ، بتصويره - مثلاً - لأحداث بطولة أو لمسلك خلقي قد يصم عمله الأدبي بوصمة الوعظ الخطابى أو النصائح الصريحة ، أو الاعترافات الذاتية التى ليس لها تبرير موضوعى . وفي هذا يقرب معنى الموقف من معنى « المعادل الموضوعى » على حسب ما يرى « إليوت » . بل إن « إليوت » يجعل المعادل الموضوعى مرادفاً للموقف في عبارته في كتابه : « الغاية المقدسة » . إذ يقول : « الطريق الوحيد للتعبير عن الانفعال في صورة فنية ينحصر في العثور على معادل موضوعى ، وبعبارة أخرى : على مجموعة من الأشياء ، أو على موقف Situation ، أو على سلسلة من الأحداث تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص ، بحيث متى

استوفيت الحقائق الخارجية التي يجب أن تنتهى إلى تجربة حسية ، فإن الانفعال يثار إثارة مباشرة^(٣) . « فالعلاقة بين الموقف ومغزاه - فى العمل الأدبى - ليست صريحة ولا طردية دائماً ، بل قد تكون عكسية^(٤) ..

وعند الكلاسيكيين غالباً ما يصور البطل الخير ، يخطئ خطأ تقع عليه تبعته ، ولكنه فى جوهر خلقه نبيل . وتنعكس هذه النظرة لدى شوقي حين يقدم مسرحية : « مصرع كيلوباترا » بوصفها :

« حوادثا قديمة الميلاد

فضن عن الملوك والقواد

وصرن وحى شاعر وشادى

وفتنة اليراع والمداد

يعطفن كل طيب الفؤاد

تهزة فجيرة الأجداد

وروعة المقادر البعاد .. »

وهذه البطولة المتمثلة فى شخصيات أرسقراطية تجاوزتها الآداب منذ الرومانتيكيين ، فلم يكن هؤلاء يصورون أجداد النبلاء ، بل أخذوا يصورون بؤس الطبقة الوسطى ، ويلقون عبء شرها على المجتمع . ومن بعدهم أتى الواقعيون ومن يليهم من أصحاب المذاهب الأدبية ، ليصوروا الدركات الدنيا للمجتمع

T. S. Eliot: *Sacred Wood*. 1928, P. 100.

(٣)

Simone de Beauvoir : *Pour Une Morale de J'Ambiguité*.

(٤) انظر أيضاً :

وللنفس البشرية ، لا إغراء بالشرك كما قد يتوهم ، ولكن ليقف القارئ موقف المتدبر لخطر هذا الشر . وهذا التصوير الواقعي للشر مرتبط بثقة الكاتب في الجمهور ، حين يترك له مهمة التمييز بين الواقع ودلالة هذا الواقع ، بين المأساة كما هي وإرادة التخلص من برائنها على حسب وعيه المستنير ؛ بين المادة الغفل التي تشد المرء نحو الأدنى والإرادة الحرة المتعالية التي تتخذ موقفا آخر بوقوفها على جلية أمرها ، مع الإحاطة بما للواقع من كثافة وتوعد ، ومع ما في إرادة الجمهور الحريص من صبر ومثابرة وكفاح ضد استلاب الواقع لشخصيته . فمثلا : كافكا (١٨٨٣ - ١٩٢٤) في قصته : « القصر » - وقد صدرت بعد موته عام ١٩٢٦ - يصور مساوئ عالم إقطاعي ، وبطلها جوزيف كافكا ، وموضوعها أن مساحا من مساحي الأراضي - هو كافكا - يصل ذات مساء إلى قرية يحكمها أمير نبيل غريب الأطوار ، ذو سلطان أعمى على رعاياه . ويحاول هذا المساح أن يزاول عمله في القرية ، ولكن تبوء محاولاته بالفشل ، بسبب الأمير وحاشيته . ويفقد إلى جانب ذلك حب « فريدا » الفتاة التي كانت أملة الوحيد . وفي شبه إغماء يتعرفه أحد رجال الحاشية ، ويقف على طيب طويته ، فيعده بالسعى له لدى الأمير ، ولا يعي كافكا - في حالته من الإعياء - ما يقوله ذلك الرجل . وفي احتضاره يخبره أهل الجزيرة بأنه قد تم له السماح بمباشرة عمله في القرية ، ولكن بعد فوات الأوان . ويبدو في هذه القصة صراع الإخفاق ، وهي قضية حبيبة إلى نفس كافكا . ويعلق عليها أحد النقاد الغربيين بأن كافكا « اقتصر على تصوير الجحيم الرأسمالي . فهل ينصح كافكا بالنكوص دون الثورة ؟ كلا ؛ كما أنه لا ينصح بها . إنه يقتصر على تقرير سحق الإنسان الفرد وسط المجتمع . وعلى القارئ أن يستخلص النتائج » .

فللكاتب في عمله أن يصور الضمير البائس ، والمصائر المخدوعة ، ومواطن

الإخفاق ، ليستخلص الجمهور المستنير « الحبة الطيبة من أكوام الأحداث الخبيثة » - على حد تعبير سارتر في مؤتمر الكتاب في موسكو ، في يوليو عام ١٩٦٢ - وقد صور الأستاذ نجيب محفوظ في قصصه الأولى - مثل: بداية ونهاية ، وخان الخليلي ، وزقاق المدق - ما يهدد الطبقة البرجوازية المصرية من شرور وانحلال قبيل الثورة الحاضرة ، وكان موقفه فيها يشبه إلى حد كبير موقف بلزاك والواقعيين الأوربيين تجاه البرجوازية الأوربية ، وقد عابه لتصويره الشر بعض من لا يميزون بين موقف الكاتب العملي في حياته وموقفه الفني في شخصياته التي يصورها .

* * *

وبعد أن شرحنا المعنى العام للموقف ، وبيننا الفرق بين الموقف الحيوى في واقع الحياة والموقف الفني للشخصيات الأدبية ، ننتقل إلى النقاط التفصيلية الفنية لدراسة المواقف ، فتعرض للفرق بين الموقف الملحمي والموقف المسرحي أو القصصى . ثم نبين صور الموقف الأدبي في حالاته وصوره المختلفة ؛ ثم معنى أدب المواقف كما فهم حديثا ، ضاربين لكل ذلك أمثلة مقارنة إجمالية .



٣ الموقف الملحمي والموقف الدرامي أو القصصي

معلوم أن الملحمة^(١) سابقة في الوجود على المسرحية ، وأن القصة في معناها الفني قد تأخر ظهورها إلى أواخر القرن الثامن عشر الميلادي . وقد رأى أرسطو -

(١) اصطلاح في الآداب العالمية على أن الملحمة قصة بطولة تحكى شعراً ، وتحتوى على أفعال عجيبة . وحوادث خارقة . وفيها يتجاوز الوصف مع الحوار وصور الشخصيات والخطب ، ولكن الحكاية هي العنصر الذى يسيطر على ما عداها ؛ على أن الحكاية لا تخلو من الاستطرادات وعوارض الأحداث : وهي في ذلك تفتقر جوهرياً عن المسرحية أو القصة في معناها الحديث . ولم تزدهر الملحمة إلا في عهود الشعوب الفطرية حين كان الناس يخلطون بين الخيال والحقيقة ، وبين الحكاية والتاريخ . وفي الملاحم يتغنى الشعب بآيات بطولة أسطورية تتصل بعقيدة الشعب أو بوطنيته . وللملحمة أصل تاريخي ، ولكنه مختلط بالأساطير والخرافات والعجائب ، وغارق فيها . وفيها تنشُد الشعوب الفطرية مثلها الأعلى في ماضيها . وفيها تظهر بطولة الفرد يمجدها الشعب الذى يظهر لا وزن له أمام البطل ، فلا يذكر إلا بمناسبة ذكر الضحايا التى يسحقها البطل ، أو كأنه أدوات لعظمة ذلك البطل . فحرب طروادة سببها خطف هيلين امرأة منلاوس ، وموضوعها غضب أخيلئوس ونتائج هذا الغضب . والبطل يعتزل الحرب الوطنية لاغتصاب أجائمنون لأسيرته «بريزيس» ، ويأبى أن يعود للحرب - في حين يعانى جيشه الهزائم - إلا على أثر قتل صديقه باقر وكلوس . والأبطال في الملحمة ذوو نفوس قوية ، ولكن صورهم ساذجة تتجاوز فيها الغلظة والعنف مع الرحمة . فبعد أن يقتل أخيلئوس هكتور يعتزم التمثيل بجثته ورميها للكلاب ؛ ولكن سرعان ما يرق حين يتقدم إليه الشيخ بريام ، والد هكتور ، فيبكي ، ويسلمه جثة ابنه . وكل قوة في الملحمة شخصة في صورة آلهة أو قوى غيبية : فالصاعقة جوبيتر ، والبحر نيبتون ، والنار فولكان ، والحب فينوس . وتلك سمة من سمات العقليّة الفطرية . وأهم ملحمتين في تاريخ الآداب العالمية هما: ملحمة الإلياذة ، وملحمة أوديسا ، لهوميروس . وفي العصر الحديث قد ماتت الملاحم في مفهومها القديم . وفي الأدب العربى لم توجد الملاحم إلا في الأدب الشعبي ، كملحمة «الزير سالم» ، وهي مأخوذة عن حكاية مهلهل بن ربيعة في حرب البسوس ، وكملاحمة أبى زيد الهلالى ، والظاهر بيبرس ... وليس هنا مجال شرح تطور مفهوم المأساة ، وبيان أسباب موتها في الآداب العالمية .

من قديم - أن المسرحية تطورت عن الملحمة . وليس همنا الآن الوقوف لتحقيق هذه المسألة . وإنما يهمنا بيان الفرق في الموقف بين الملحمة والمسرحية ، لأن الخلط بين الموقف الملحمي والمسرحي - ونظير المسرحية القصة - يؤدي إلى ضعف في البناء الفني ، وقصور في فهم معنى المسرحية أو القصة ، وهو ما يتحاشاه كبار الكتاب . وكثيراً ما يترأى هذا الخلط لدى بعض كتابنا المعاصرين ، ولهذا نرى أن نجلوا هذا الأمر كما فهمه النقاد والكتاب العالميون ، لتبين بعد ذلك أثره في إنتاجنا الأدبي وفي توجيه هذا الأدب .

ولا جدال في أن الملحمة أدنى في درجتها الفنية من المسرحية والقصة . ولا شك كذلك في أن كثيراً من المسرحيات ، وبخاصة في الأدب اليوناني والروماني ، ثم الكلاسيكي - وكذلك القصص فيما بعد - قد أخذت شخصياتها عن الملحمة ؛ وإذن ، لا فصل بين شخصيات الملحمة وشخصيات المأساة من حيث هي شخصيات . فكثيراً ما أخذ مؤلفو المأساة أبطال مآسيهم عن الملاحم ، غير ملومين ؛ ولكن الفرق بين الملحمة والمأساة إنما هو في الموقف . فلا ينبغي أن يقوم جدال في أن هناك فروقاً فاصلة بين الموقف في الملحمة والموقف في المأساة ، بحيث تتغير السمات الفنية والإنسانية للشخصيات المأسوية إذا انتقلت من الملحمة إلى المأساة .

ومرد الاختلاف « في الموقف » إلى طبيعة الجنس الأدبي ودرجة رقيه الفنية في سلم الأجناس الأدبية . ومن هذا الجانب كانت المأساة أرقى من الملحمة في تاريخ تطور الأجناس الأدبية . ذلك أن الملاحم كانت أول مظهر لخروج الآداب من المجال الديني - أدب المعابد ذي الطابع الديني المحض - إلى المجال الإنساني . ثم مثلت المأساة المرحلة التالية في توغلها في الطابع الإنساني . وفي الملاحم حلت عبادة الأبطال محل عبادة الآلهة ، فكانت أعمال الأبطال مثار إعجاب يبلغ درجة

التقديس . ووقفت الملاحم عند تصوير هذا الإعجاب . حقاً كانت تذكر في الملاحم بعض وجوه الضعف الإنساني ، ولكن على طريقة ملحمة أيضاً ، لأنها لا تؤثر في مصير أولئك الأبطال الملحميين . فأجامنون - في الإلياذة - معجب بنفسه ، مستأثر ، متردد ، تخور عزيمته أحياناً ، ويحس هو نفسه بخطئه ، وكذلك أخيلئوس ، فهو ذو مزاج حاد يفوق في حدته مزاج أوديبوس ، وذو أثره كذلك ؛ وبالعكس القسوة في مسلكه في أكثر الأحيان : ولكن مظاهر هذا الضعف الإنساني الذي به يفترق البطل عن الآلهة الوثنية ، ليس لها نتائج مباشرة في مصير البطل في الملحمة ، فيعود أجامنون ظافراً رغم أخطائه ، كما أن موت أخيلئوس ليس نتيجة خطأ أو ضعف في مسلكه الخلقى ، فليست مظاهر الضعف الإنساني في الملحمة مجال دراسة ، أو محوراً فنياً تترتب عليه نهاية العمل الفني ، في حين تصبح هذه الأخطاء - أو هذه المظاهر لضعف الإنسان - هى مجال الدراسة في الموقف المأسوى . فالفارق الجوهرى بين الملحمة والمأساة لا يصح أن نتطلبه في الحدث من حيث هو حدث ، ولا في الشخصيات من حيث هى شخصيات ، ولكن « في الموقف » . ولنأخذ مثلاً يوضح هذا الفارق .

فأجامنون بطل الملحمة يظل بطلاً على الرغم من نقائصه التى لا أثر لها في مصيره ، إذ يعود مظفراً في ملحمة (هوميروس) : الإلياذة . فأخطاؤه ليست تكفيرية ، بل مظاهر ضعف إنسانية عامة لا تشغل جوهر العمل الملحمى . ثم كان أجامنون نفسه بطلاً للمأساة تحمل اسمه للشاعر اليونانى : أيسخيلئوس (٥٢٥ - ٥٥٦ ق . م) . وتبدأ هذه المأساة بعد انتهاء حملة طروادة التى كانت موضوع الملحمة السالفة الذكر . وفي المأساة أصبحت الحملة ونتائجها محل دراسة إنسانية . وبذلك صار الموقف درامياً في النظر إلى أعمال البطل ، وفي صلاته بغيره ، وفي النهاية المترتبة على الموقف . ففى مطلع هذه المأساة ، بعد أن يتبين

الحارس - من فوق قصر أجامنون بن أتريوس - إشارة المشعل من بعيد ، وهى الإشارة المؤذنة بانتهاء حرب طروادة وبعودة أجامنون ، نشهد الجوقة تنشد ، وتوضح فى نشيدها أخطاء البطل المظفر ، وهى الأخطاء التى سيكفر عنها فى المأساة ، على حين لم يكن لها أثر فى مصيره فى الملحمة ؛ تقول الجوقة متحدثة عن أجامنون :

« وهكذا أصار قلبه فولاذاً . فيوماً

يشجع على حرب من أجل امرأة فاسقة ،
ويوماً يغتال ابنته ،

ومن دمها المهراق يقدم

قرباناً ، ليتعجل مسير الفن فى طريقها !

وهؤلاء المتحكمون فى الدماء المتحرقون للحرب ،

قد أغلقوا عيونهم وقلوبهم ، ولم يعيروا سمعاً أو التفاتاً .

لصوت الفتاة^(٢) فى توسلها ، قائلة :

« رحمة بى يا أبى ! » ؛ ولا لصلواتها ،

ولا لعمرها الغض النضر .

وهكذا حين رُتلت ألحان التضحية .

(٢) هى إفيجينيا ابنة أجامنون ، وكانت الآلهة قد أرسلت رياحاً معوقة لإبحار الأسطول اليونانى إلى طروادة ، حين اعتزم الأسطول الرحيل للانتقام من الطرواديين على أثر خطف باريس الطروادى لهيلينة امرأة منلاوس . والشاعر يقصد بالمرأة الفاسقة هيلينة التى هربت من منزل زوجها ، وكانت بذلك سبباً فى إراقة دماء الأبرياء .

أمر أبوها جماعة شباب الكهان .
ليرفعوها ، كعزة مسكينة فوق المذبح الحجري .
من حيث كانت راقدة في أثوابها ،
غارقة في غيبوبة كاملة :
أمرهم أن يلجموا شفيتها اللطيفتين ،
لئلا تَنِدَّ منها لعنة على بيت أتريوس وذريته .

ثم سرعان ما نكتشف عقب ذلك خطأ آخر لأجامنون في علاقته بزوجه التي غاب عنها عشر سنين ، وهو أنه قاد معه إلى منزل الزوجية الأسيرة :
« كاساندرا » الطروادية بنت بريام . فأضاف بذلك إلى حقد زوجته عليه ،
فقتلته متعاونة مع عشيقها « أيجستوس » . وأيجستوس هو ابن أخى أجامنون ،
المسمى : أتريوس . والأسرة كلها أسرة « ييلوبس » كانت قد حلت عليها لعنة
الآلهة من قبل ، فأخذ بعض أفرادها يكيد لبعضها الآخر ، بالخيانة الزوجية أو
القتل . فإلى جانب الأخطاء الإنسانية يظهر سلطان القَدَر ، والمشاركة الأسرية
في الإثم ، وهي خاصة بالعقائد الدينية اليونانية . وفيها أن الإنسان يؤاخذ بذنب
آبائه ؛ ولكن أخطاء البطل كلها - إرادية كانت أم قدرية - أخطاء تكفيرية ،
أى يترتب عليها المصير ، فهي وحدها محور التصوير الفنى ، وحوها يتبلور الموقف
المأسوى . وهذا جوهر الإدراك الأدبى للموقف فى المسرحيات ، كما اتضح فى
المأساة اليونانية .

وقد اتضح هذا الفرق بين الموقف المأسوى والملحمى - فى نقد أرسطو أولا -
دون أن يربطه أرسطو بمعنى الموقف كما نفهمه الآن . ذلك أن نقد أرسطو تمثلت

فيه خصائص المأساة ، في موقفها الفني ، وإن يكن الموقف المأسوي قد تطور بعد أرسطو ، وبلغ قمة تطوره فيما بعد ، وأخذ يسرى على الموقف القصصى ما سرى من قبل على الموقف الدرامى .

ولابد أن نتتبع هذا التطور - في فهم الفارق السابق بين الملعمة والمأساة - كما كان عند أرسطو ، وعند الكلاسيكيين ، ثم في المذاهب الأدبية الحديثة منذ الرومانتيكيين .

١ - الموقف المأسوي في نقد أرسطو : نفذ أرسطو بعقريته إلى التفريق الجوهرى بين الموقف فى الملعمة والموقف المأسوي فى مسرحيات عصره . وفى هذا التفريق يظهر فضل المأساة على الملعمة . على الرغم من أن الموقف فى عصره لم يكن من الألفاظ الفنية أو الفلسفية . فلم يكن تفريق أرسطو بين هذين الجنسين الأدبيين تحت اسم الموقف ، ولكن يجب أن نضعه كذلك ، ليتسنى لنا فهم تطور المسرحية فى ضوء هذا التفريق بعد أن استقر معنى الموقف - جماليًا وفلسفيًا - فى النقد العالمى الحديث ؛ وليتاح لنا أن نصل - بعد - إلى نتائج فى دراستنا المقارنة لتقويم الإنتاج الأدبى وتوجيهه .

لم يذكر أرسطو إثارة شعور الخوف والرحمة حين تحدث فى الملعمة، فى حين قصرهما على المأساة . وليس معنى ذلك أن الملعمة لا تثير شعورًا، ولكنه شعور الإعجاب بالبطولة وتمجيد الأبطال ، وهو شعور يستثار بالبنية الفنية التى يتطلب فيها أرسطو الوحدة العضوية أيضًا ، وإن تكن هذه الوحدة مرنة فى الملعمة ؛ إذ تسمح بحكاية الأمور غير المعقولة ، وبيث أحداث عارضة تتخلل الحدث الأصلى . وهو ما لم يجزه أرسطو فى المأساة .

ويختلف أرسطو عن أستاذه أفلاطون فى هذه المسألة اختلافًا جوهريًا . ولهذا

الاختلاف دلالة عميقة فيما نحن بسبيله من الموقف في كل منها . فأفلاطون يفضل الملحمة على المأساة ، لأن الملحمة تصور الفضائل والبطولة ، ويقف الجمهور على ذلك في سر . لأن موضوعها الأبطال الخيرون . ويعيب أفلاطون على هوميروس أنه أورد بعض نقائص الأبطال [على الرغم من أنها لم تترك أثراً في مصير هؤلاء] لأن هوميروس كان مصدر شعراء المآسي التي عرضوا فيها نقائص الأبطال ^(٣) . ومن المآخذ الجوهرية لأفلاطون على المأساة أنها تعرض الخيرين ينتقلون من السعادة إلى الشقاوة كما تعرض الشريرين سعاداً . وفي هذا تظهر محاكاة الشعراء الرديئة في نظر أفلاطون . وهي من الأسباب التي حمل بها على الشعر جملة ^(٤) . ذلك أن العدالة المتوافرة للخيرين هي وحدها التي تجعل المرء سعيداً . فأفلاطون يرى أن شعراء المآسي يسيئون في محاكاة الحقيقة حين يظهر في محادثاتهم أن من الممكن أن يصير الشرير سعيداً والخير شقياً . وعنده - كما عند أستاذه سقراط - أنه « ... لا شيء من الشر يمكن أن يحدث للإنسان الخير ، لا في هذه الحياة ولا بعد الموت » ^(٥) . وفي كل ذلك ينظر أفلاطون إلى المشاعر التي تثيرها المأساة نظرة تجريدية في صلة هذه المشاعر بالعدل ، ونظرة ميتافيزيقية في صلتها بالدين والخير والحياة الأخرى . ونظرتة هذه المباشرة - متخلقة في مفهوم الأدب الحديث - من حيث صلة المشاعر بما يحكى المؤلف مباشرة في المأساة دون ما يترتب عليها ويستلزمها عقب ذلك . ولكن نظرات أفلاطون هذه - على الرغم من ذلك - تكشف لنا في مغزاها عن الفرق العام بين الموقف في الملحمة والموقف في المأساة ، وهو فيها جميعاً صادر عن وجهة نظره الخاصة التي لم تعد لها قيمة فنية .

(٣) أفلاطون : الجمهورية . ٣ . ٣٩٧ . ٢ . ٣٧٧ ب .

(٤) موقف أفلاطون من الشعر والشعراء ، انظر كتابنا : « المداخل إلى النقد الأدبي الحديث » ص ٣٥ - ٤٥

وما به من مراجع .

(٥)

Plato : *Apology*, 41 d.

ويخالف أرسطو أستاذه . وكأنه يرد عليه بشرحه لطبيعة الشاعر التي تثيرها المأساة ، معتمداً على الحقائق النفسية ، وعلى الوظيفة الفنية لمقومات الحكاية العضوية ثم على الشخصيات التي تظهر فيها في نطاق ذلك الإطار الفني . ويقرر أرسطو أن بطل المأساة يجب أن يكون كريم الخلق . ويمكن أن تكون الشخصيات الثانوية ذات خلق غير نبيل ، بشرط أن تدعو الضرورة الفنية إلى ذلك ^(٦) . وللموقف المأسوي - كما هو في نقد أرسطو - صلة وثيقة بالخطأ ، أو ما يسمى باليونانية: هامارتيا ، وصلة بخلق الشخصيات المأسوية في موقفها .

وفي الفصل الثالث عشر من كتاب : « فن الشعر » ، ينفذ أرسطو إلى صميم المسألة التي نحن بسبيل بحثها . وذلك الفصل بمثابة رد بليغ على أستاذه أفلاطون . ذلك أن أرسطو يقسم الشخصيات إلى قسمين : خيرة وشريرة ، كما يجعل المصير نوعين : إما إلى الشقاء وإما إلى السعادة . أما انتقال الخيرين إلى السعادة فإنه لا يمكن أن يخلق مأساة تثير رحمة أو خوفاً . وقد يكون فيه إرضاء لعاطفة محبة الإنسانية ، أو العدل (وهو موقف ملحمي في جوهره) ، ولكنه في ذاته غير مأسوي . ولهذا حذفه أرسطو ولم يذكره ^(٧) . بقي بعد ذلك الشخص الخير الذي ينتقل من السعادة إلى الشقاوة ، والشرير الذي ينتقل إلى السعادة من الشقاوة . ويرى أرسطو أن هذه الشخصيات جميعاً لا تدخل في المأساة المثلثية في نظره . ذلك أن المأساة غايتها إثارة شعور الخوف والرحمة . والخوف أساسه حصول الكوارث لمن يشبهوننا . فإذا حدثت الكوارث لشرير ، فإنها لا تثير فينا خوفاً . وكذلك الرحمة أساسها البائس غير المستحق للبؤس .

(٦) أرسطو : فن الشعر ، الفصل الخامس .

Cerald F. Else : Aristotle's Poetics, the Argument, Cambridge, 1957,

(٧)

p. 651-652.

يقول أرسطو : « فن البين أولاً أنه يجب ألا يظهر فيها (فى المأساة) الأخيار منتقلين من السعادة إلى الشقاوة (فهذا مشهد لا يثير الخوف والرحمة، بل يثير الاشمئزاز) ، ولا الأشرار منتقلين من الشقاوة إلى السعادة (فهذا أبعد الأمور من طبيعة المأساة ، لأنه لا يحقق أى شرط من الشروط المطلوبة . فلا يوقظ الشعور الإنسانى ولا الرحمة ولا الخوف) ، ولا اللثيم العنصريهوى من السعادة إلى الشقاوة ، فثل هذا قد يثير عاطفة محبة الإنسانية Philanthropic ، ولكن لا يثير الرحمة ولا الخوف أبداً^(٨) .

فعند أرسطو أن إثارة الشعور بالعدالة والخير ، كما فى انتقال الخير إلى السعادة ، وكذلك إرضاء الشعور بمحبة الإنسانية فى انتقال الشرير إلى الشقاء كلاهما لا يخلق موقفاً مأسوياً .

فأساس إثارة الشعور المأسوى إنما هو فى تراسل المشاعر بين الجمهور وأشخاص المأساة ، وبه يثار شعور الخوف على البائس غير المستحق لبؤسه وكذلك شعور الرحمة نحوه ، لأنه يشبهنا . فجزء هذا البائس غير عادل (أى لا خلقى) ، ولكن أثره - فى نفس القارئ أو المشاهد للمسرحية - خلقى ، عن طريق توحيد الجمهور مع الشخصيات فى المشاهد . فينتج عن هذا التوحد المثير للخوف والرحمة « حكم فكرى » يصدر عن المشاعر التى تثيرها بنية الحكاية وشخصياتها فنياً . وهذا هو جانب العقل المتسق مع ما يثار فى المأساة من شعور . فليس فى المأساة اضطراب وبلبله للمشاعر - كما زعم أفلاطون - أو ترضية لها - كما فى الموقف الملحمى لدى الجمهور الملحمى - ولكن فيها إثارة من

(٨) أرسطو : فن الشعر ، ف ١٣ ، ١٤٥٢ أ - ١٤٥٢ ب س ٤ .

جانب فكرى ، به ينتج عن الجزء - اللاخلقى - تطهير خلقى^(٩) .

وإذا كان الأمر كذلك فى الموقف المأسوى وصلته بالخلق المثار ، فمن البطل المفضل فى المأساة عند أرسطو؟ يقول أرسطو فى الفصل الثالث عشر من كتابه : « فن الشعر » : « بقى ، إذن ، البطل الذى هو فى منزلة بين هاتين المتزلتين . وهذه حال من لبس فى الذروة من الفضل والعدل من جهة ولكنه من جهة أخرى يعانى تغير مصيره إلى الشقاء ، لا لؤم فيه ولا خساسة ، بل لخطأ ارتكبه ... » . فهذا الخطأ ، أو ما يسمى باليونانية : « هامارتيا » ، أهم فارق يفصل بين موقف البطل فى المأساة وموقفه فى الملحمة على ما يرى أرسطو . فبطل المأساة إنسان من الناس ، يعانى أكثر من غيره ، ثم هو يشبهنا . فلا يعلو علينا كثيراً فيثير ما يصيبه من سوء تقزراً واشمئزازاً ، ولا يكون عادياً جداً فلا نهتم بعرضه علينا ، ويفهم من كلام أرسطو أن بطل المأساة يكون أقرب إلى الأعلى منه إلى الشخص المتوسط . فهو يقول فى « فن الشعر » : « ويكون (البطل) ممن ذهب سمعهم فى الناس وترادفت عليهم النعم »^(١٠) . ولكن أرسطو لا يعتد بهذا قاعدة جامدة ، بل يؤكد دائماً ضرورة مشابهة البطل المأسوى لنا . ولهذا التوكيد صلة بالخطأ الذى يذكره أرسطو قائلاً^(١١) : « وأن يكون ثمة تحول من السعادة إلى الشقاوة ، لا من الشقاوة إلى السعادة ، تحول لا ينشأ من اللؤم والخساسة (فى طبع البطل) ،

Geralde F. Else, *OP. cit*, p. 367-375.

(٩)

وليس قصدنا هنا شرح التطهير الأرسطى ، لأنه يبعد بنا عن المسألة التى نببحثها ، انظر فى هذا التطهير مثلاً ، كتابنا : النقد الأدبى الحديث .

(١٠) أرسطو : فن الشعر ، ١٤٥٣ اس ١٠ .

(١١) الموضع نفسه س ١٢ وما يليه .

بل عن خطأ شديد يرتكبه بطل مثل الذى ذكرنا (أى شبيه بنا) أو خير منه ، لا أسوأ » .

وينقسم النقاد العالميون فى فهم « الخطأ » أو « الهامارتيا » الأرسطية إلى قسمين : فمنهم من يرى أنها خطأ فكري أو خطأ فى الحكم من جهة البطل ، حين يتصرف - على حسب حكمه على الفعل الذى يأتيه فى المأساة - من وجهة نظره . وآخرون يرون أنها خطأ خلقي ، أو خطيئة ، أى إثم أو نقيصة . ومما يزيد الأمر صعوبة أن كلمة : « هامارتيا » اليونانية تصدق - لغة - على كلا المعنيين السابقين . ولتحديد المعنى الذى يريده أرسطو لابد من الرجوع إلى القرينة التى ذكر فيها أرسطو هذا الخطأ أو الهامارتيا . وذلك أن أرسطو ينص فى الفصل الذى ذكر فيه الخطأ أنه يقصد إلى بيان خير المواقف التى على مؤلف المأساة أن يبحث عنها^(١٢) . فلا بد أن يكون الخطأ (الهامارتيا) عنصراً وظيفياً فى المأساة ؛ وإلا لما ذكره بمناسبة الموقف . وفى الفصول الثلاثة الأولى من كتابه الآخر : « أخلاق نيقوماكوس »^(١٣) ، يقسم أرسطو الأعمال إلى إرادية وغير إرادية ؛ وغير الإرادية يقصد بها الأعمال التى يكره عليها صاحبها أو يأتيها عن جهل . وبعض الأعمال التى ترتكب عن جهل لا تبعث على الندم بعد معرفة الخطأ .

وهذه الأخيرة ينبغي تسميتها بالأفعال اللاإرادية : non-voluntary بدلا من تسميتها بالأعمال المضادة للإرادة : involuntary . ومن هذا التفريق نفهم أن الشعور بالندم والأسى تابع ضرورى للأعمال المضادة للإرادة ؛ بل لنا أن نقول إن الأعمال اللاإرادية المرتكبة عن جهل - حين لا تبعث على ندم - ليست فى

(١٢) انظر اول الفصل الثالث عشر من كتاب : فن الشعر ، لأرسطو .

Aristotle's: *Nicomachean Ethics*, 1109 b, 35, 1110 b, 18-27.

(١٣)

حقيقة أمرها مسببة عن الجهل ، إذ إنها كان لابد أن ترتكب ، حتى مع المعرفة ، إكراه أو ما يدخل في باب الإكراه . ثم يفرق أرسطو - في الموضع نفسه - بين لأعمال المرتكبة عن جهل ، والمرتكبة خلال الجهل . ومثال الأخيرة ما يرتكب في حال السكر ، أو سورة الغضب الشديد ، إذ من الواضح أن السبب في ارتكابها هو السكر أو الغضب الشديد ، لا الجهل .

وأخيراً يفرق أرسطو - في نفس الموضع - بين الأعمال المرتكبة عن جهل بالمبادئ العامة ، والأعمال المرتكبة عن جهل بالمبادئ الخاصة . والأخيرة هي التي نهمنا هنا ، إذ إنها - كما يقول أرسطو - هي التي تستحق الرحمة والتسامح ، وهي التي تستحق أن تسمى الأعمال المضادة للإرادة .

ويمثل لها أرسطو بجهل الشخص المرتكب بحقيقة ما يفعل ، لعدم معرفته ببعض التفاصيل ؛ كأن يريد المتسابق أن يمس جسم قرينه بسيفه ، فيقتله ؛ وكمن يرى في امرأته أنها خائنة له فيعاقبها قبل أن يعرف براءتها ؛ وكمن لا يعرف شخصية من ينازله ، من قريب أو صديق . فيسبب له فجيعة ، أو يحاول أن يسببها ، ثم يعرف حقيقة تلك الشخصية ... ومن الشرح والأمثلة التي ذكرها أرسطو في كتاب : « أخلاق نيقوماكوس » ما ينطبق تمام الانطباق على المسرحيات التي ذكرها في كتاب الشعر حين مثل للخطأ . فمن تلك الأمثلة مثال : « إفيجينيا في بلاد الطوريين » ، ليوريبيدس ، « وهي فتاة في ريق العمر ، تقتاد لتنحرق قرباناً ، فتخطف من المذبح على غير علم من الكهنة المضحين ، ويذهب بها إلى بلد آخر جرت العادة فيه بنحر الأجانب وتقديمهم قرابين لإحدى الآلهات ؛ ووكل إليها أمر هذه المهنة : تقديم الذبائح . وحدث - بعد حين - أن قدم أخوها (وكان قد تعرف عليها من قبل بوساطة رسالة أرسلتها إلى أهلها) ، فلما وصل ، وقبض عليه ، وهمت الكاهنة بنحره قرباناً للآلهة ، كشف الأخ عن حقيقة

نفسه .. وكان هذا الكشف سبباً في نجاته» (١٤) . ومن ثم نفهم الصلة الواضحة بين كلام أرسطو في « أخلاق نيقوما كوس » وحديثه عن الخطأ في المأساة في كتابه : « فن الشعر » . ونستنتج من كلامه في الكتاين أن الخوف والرحمة يسايران - عند اجتماعهما على سواء - الأعمال المرتكبة عن جهل بالتفاصيل ، لا عن جهل بالمبادئ العامة . وهذا الخطأ المأسوي متصل بالتعرف والتحول ؛ وهو ما تختص به المسرحيات ذات الحدث المركب ، كما في المسرحية السابقة . وهذا النوع من المسرحيات يفضل أرسطو ، والخطأ فيه معناه الجهل ببعض التفاصيل الخاصة ، كما سبق شرحها .

أما الحكاية ذات الحدث البسيط في المأساة ، وهي التي تخلو من التعرف والتحول ، فإن الخطأ المسرحي فيها يكون خطيئة خلقية ، ونقيصة . ويثير الخوف أكثر مما يثير الرحمة . والخطأ فيها لم يقصد إليه أرسطو في شرحه معنى الخطأ . لأن مثل هذه المسرحيات ليست عند أرسطو على درجة فنية يعتد بها . ومثالها مسرحية : ميديا ، للشاعر اليوناني يوريديدس ، وتبدأ المأساة من أحداث « ميديا » مع زوجها « ياسون » في كورنته ، حيث دفعه الطمع إلى الغدر بها ، ليتزوج بنت كريون ملك كورنته ، بعد أن كانت قد تسببت في قتل عم زوجها وفاء لزوجها ، وكان هجران زوجها لها ، وجحوده صنيعها ، وغدره بها ، في بلد ليس لها فيه أهل ولا ملجأ ، ثم وقوعها - بحكم هذا الزواج - في عدااء مع ملك الجزيرة وابنته ، كان كل ذلك مما بعث فيها حب الانتقام على أشده . وبخاصة أن الملك كان قد أمر بنفيها وولديها اللذين أنجبتهما من زوجها : ياسون . واستعطفتها ميديا كي تحصل على تأجيل نفيها يوماً استطاعت فيه أن تقتل خطيبة زوجها ،

(١٤) أرسطو : فن الشعر ، ١٤٥٢ ب س ٦ ، ١٤٥٤ ب س ٣١ ، ١٤٥٥ ب س ٣ - ٨

والملك والد الخطيئة ؛ بإكليل ذهبي مسموم ، وثوب من ثياب النوم من لبسه مات ؛ ثم قتلت ولديها لأنه كان مقضياً عليها بالموت ، فأولى أن يموتا بيديها !! ولكي تترك زوجها فريسة اليأس بلا عقاب . ثم نجت على عربة بمجنحة فيها جثة ولديها ، لأنها كانت ساحرة ، وهذا النوع من الآثام لا يستجده أرسطو . لأن أرسطو يفضل الإثم الذي يرتكبه البطل عن جهل بالتفاصيل الخاصة . على أن ميديا ارتكبت آثامها مدفوعة بدوافع قوية . فهي من جهة أخرى مسكينة تستدر العطف لأنها وفّت لزوجها ، وضحت في سبيله بوطنها وأهلها ، وها هو ذا يهجرها ، بل يعرضها لصنوف الشقاء والعذاب . فآثامها خطايا من وجهة نظرنا ، ولكنها السبيل للخروج من مأزقها في نظرها هي . فيديا يوريديدس تستحق شيئاً من الحنو على الرغم من قسوتها^(١٥) ، وهي ذات نوازع إنسانية في وحشيتها ، ممزقة النفس وهي تمارس سلطانها وترضى أثرتها . وفي المأساة تبدو نزعة يوريديدس وولوعه بتصوير بؤس النفوس التي تصير نهياً للألم وهي بسبيل حرصها على السعادة ، فتقع بهذا الحرص فريسة لنوازعها الشيطانية . ولهذا كان هذا النوع من الخطايا لا يدل على لؤم ولا خساسة ، واستحققت به ميديا أن تكون بطلّة مأساة على الرغم من آثامها التي تدخل في مفهوم « الهامارتيا » بالمعنى الآخر ، وهو المعنى الذي لم يفضلهُ أرسطو .

وعلى ضوء ما سبق نستطيع أن نفهم ترتيب أرسطو لصنوف الخطأ (الهامارتيا) في المأساة . ويسير أرسطو في تقسيمه لها من الأدنى إلى الأعلى منزلة من الوجهة الفنية . فأقلها حظاً من الجودة أن يرتكب الأبطال الخطأ فيها عن عمد

(١٥) مثلاً في منظر استعطافها كريون الملك ، ومنظر الغيظ المكتوم والسخرية حين تقابل زوجها ، ومنظر تردددها البالغ مداه حين تريد أن تقضى على ولديها ، وفيه يبدو بؤسها الذي ساقها إليه زوجها ، وتبه زوجها في آخر المسرحية أنه كان السبب في كل هذا الشقاء لها ولأسرته ولنفسه .

(على نحو ما فعل القدماء من الشعراء ، فيكون الأشخاص على علم ووعى ، كما فعل « يوريبيدس » حين مثل ميديا وهى تقتل بنيتها) . وأفضل من الحالة السابقة أن يرتكب بطل المأساة أمراً منكراً ، ولكنه يرتكبه دون علم ببعض التفاصيل الخاصة بالقرابة ، أو بشخصية المجنى عليه ؛ والتعرف بعد ذلك بسبب المفاجأة . وذلك كما فى « أوديبوس ملكا » وهى مأساة سوفوكليس ، حين قتل أوديبوس أباه وتزوج بأمه ، فخطأ أوديبوس هو الجهل بحقيقة أبيه وأمّه ، إلى جانب مزاجه الحاد . الذى يسر له ارتكاب الجرم دون أن يتحرى . وخير من الحالتين السابقتين أن « الشخص فى اللحظة التى يهم أن يرتكب - جهلا - فعلا لا مرد له ، يعرف جهله قبل أن يرتكبه » ، ويمثل لها أرسطو بحالة إفيجينيا ، وقد ذكرناها فيما سبق (١٦) .

وليس غرض أرسطو من شرحه الهامارتيا فى معنيها السابقين - الخطأ أو الخطيئة - هو الجانب الحقيقى ، بمعنى الخلق المألوف ، ولكن الناحية الفنية ، والوظيفة العضوية لأحداث المأساة . وإنما يريد أرسطو بذلك الشرح أن يفسر سقوط « البطل » الخيّر ، أو الشبيه بالإنسان العادى فى الحياة ؛ على أن يكون غير خسيس وغير لئيم . والربط بين الهامارتيا والتعرف يشرح ما قاله أرسطو خاصاً بهما . ونبعد عن الصواب إذا نظرنا إلى الهامارتيا على أنها مقصورة على الشخصية وخلقتها فحسب ، فىكون التعرف وسيلة فنية مستقلة عنها . وكلاهما وثيق الصلة بما نسميه « الموقف » الآن . فالهامارتيا - عند أرسطو - جزء جوهرى من

(١٦) أرسطو : فن الشعر ، ١٤٥٣ ب س ٢٧ - ١٤٥٤ ا س ٧ ، ويذكر أرسطو حالة رابعة لا نهمنا هنا فى الموقف ، وهى حالة الشخص الذى يعلم ويهم بتنفيذ فعلته ، ثم يمتنع ، كما فى حالة هيمون الذى هم بطعن أبيه كريون فى مسرحية أنتيجونه لسوفوكليس ، ولكنه ارتد عن ذلك ليطعن نفسه بسيفه ، ويرى أرسطو أنها أقل الحالات جودة ، لأنها تثير الاشتزاز ، وليس لها طابع مأسوى .

الحكاية . وفى الحق لم ينص أرسطو على أن الهامارتيا جزء من الحكاية المأسوية البسيطة (أى ذات الحل الواحد) والتي يكون الحدث فيها معقداً (أى محتوياً على التحول والتعرف) . ولعله لم ينص على ذلك لأن الهامارتيا قد يسبق حصولها بدء عرض المسرحية ، كما فى مأساة أوديبوس ملكاً؛ إذ تبدأ المأساة بعد أن قتل أوديبوس أباه وتزوج بأمه . وعلى أية حال لابد من الاعتداد بالهامارتيا جزءاً جوهرياً من « الفكرة » ، والفكرة بدورها جزء هام من أجزاء المأساة ، وفى هذا تتضح صلتها بما نشرحه من معنى الموقف .

ولهامارتيا - فى معنيها السابقين - يتمثل فيها الضعف الإنسانى فى ناحية من نواحيه . وهو ضعف مرتبط بتطور الحكاية فى المأساة وبحلها ؛ وفيها يفترق البطل المأسوى عن البطل الملحمى افتراقاً أساسياً ، من حيث وظيفته الفنية فى المأساة ، وموقفه الدرامى المثير للرحمة والخوف ، ثم التطهير . وعلى ذلك يصلح بعض أبطال الملحمة أن يكونوا أبطالاً للمأساة ، على أساس تغيير موقفهم الملحمى إلى موقف درامى ، وتفسير مصيرهم بأعمالهم وما يشوبها من خلل ، وكشف الأعمال عن الطابع الإنسانى فى جانب الضعف ، كى يصير مثار تأمل ودراسة مرتبطة بما تثير المأساة من شعور . وليس الأثر الخلقى فى المأساة مثاراً بطريق مباشر ، أى بطريق تصوير الخير والبطولة ، كما فى الملحمة ، ولكن بطريق ما يلزم الإثارة الفنية ، إذ يصير اللاخلقى فى المأساة طريقاً لإصلاح الخلق . وهذه النظرة هى التى سميت بمكانة المأساة من الناحية الفنية ، فجعلتها تفضل الملحمة فناً وإنسانياً . وهذه النظرة كذلك هى التى نمت ، وتطورت - من ثنايا المذاهب والفلسفات الأدبية ، فى العلاقة بين الموقف الفنى اللاخلقى والإثارة الخلقية - نتيجة لإحكام العمل الفنى . وحين بلغت قمة تطورها ، انتقلت وتمثلت فى القصص ، كما كانت فى المسرحيات .

* * *

٢ - وعلى الرغم من أن الكلاسيكية اقتفت أثر أرسطو في المأساة ، وفي سمات الموقف المأسوي العامة ، وفي التفريق الجوهرى بين الملحمة والمأساة فيما يخص الموقف ، فقد طرأت عليها تغييرات لا بد أن نشير إلى اثنين منها لصلتها بمفهوم الموقف المأسوي :

الفروق الأولى ما انفرد به كورنى بين الكلاسيكيين الفرنسيين ، متأثراً في ذلك بالشرح الإيطاليين لأرسطو. ذلك أنه رأى أنه يمكن عرض بطل خير في المأساة ، لا شر لديه ، على أن يتعرض لظلم واستبداد ممن يحيطون به ، وعلى شرط أن يثير من الرحمة له أكثر مما يثير من الاشمئزاز والغضب على من اضطهده^(١٧) . وضرب كورنى مثلاً بمسرحيته هو : « بوليوكت » . وذلك أن بوليوكت كان من علية الأرمنيين في أوائل العهد المسيحى ، ويتزوج بولين ، ابنة حاكم أرمينيا ، عن حب منه لها ، ولكنها تزوجته بحكم الواجب ، نزولا على طاعة والدها : فيليكس ، الذى رفض أن يزوجه من حبيبها : سيفير ، لفقره . ويعتنق بوليوكت المسيحية خفية ، يهديه إليها صديقه : نيارك . ويحطم الأصنام فى المعبد فى حفل دينى للوثنيين . ويوكل أمر عقابه إلى حاكم مدينة ميليتيا ، وهذا الحاكم هو والد زوجته . وكانت بولين تظن أن حبيبها : سيفير ، قد مات فى حملة حربية . وإذا به يعود إلى أرمينيا رسولا من الإمبراطور ، ومقرباً منه بعد بلائه فى الحرب . ويصر حاكم أرمينيا على تعذيب بوليوكت حتى الموت ، إذا لم يعتذر عما فعل . ولا يضعف بوليوكت على رؤية صديقه : « نيارك » يموت تعذيباً وصبراً لمشاركته له فى تحطيم الأصنام . ويعتزم هو الموت شهيداً . وتقابل الزوجة حبيبها : سيفير ، وتدع قولها ينم عن أن حبها له لا يزال ،

Corneille, 2e Discours Sur la Tragédie. in: Oeuvres Complètes. Paris 1888, (١٧)
11, p 561-566.

ولكنها تفضى إليه بأنها أسيرة واجب الزوجية ، بعد إخفاق حبها . وتسأل حبيبها أن يتوسط لنجاة زوجها . ويدو حبيبها سيفير نبيلًا ، إذ يعدّها بالتوسط ، ولكن لا تجدى وساطته ، إذ يموت زوجها صبراً على يد والدها . وهذا الحاكم : « فيليكس » ، - والد ساين - لم يقتل صهره عن عقيدة ، ولكن تزلماً للإمبراطور . وتبلغ دهشته ذروتها حين يرى ابنته تعتنق المسيحية لتتبع زوجها الشهيد . ويرى أن ما اقترف في حق زوجها لم يأت بثمرة له ، ويدفعه الندم إلى أن يعتنق المسيحية بدوره . وتنتهى المأساة بأن يعد سيفير بالتوسط لدى الإمبراطور كي لا يقسو على المسيحيين الآخرين في المستقبل . فالقديس بوليوكت هنا هو بطل المأساة في نظر كورنى ، وقد أثار اضطهاده من الشفقة عليه أكثر مما أثار من البغض والتقرّز من مضطهديه . وهذا الاضطهاد نفسه صورة من صور الضعف الإنسانى اللائق بالمأساة . وهذا موقف جديد فى المأساة لم ينص عليه أرسطو ، ويبعده عن الملحمة أن مصير البطل فيه مترتب على فعله ومنوط به ، وأن الشخصيات جميعاً صورة للضعف الإنسانى البالغ مداه . على أن النقاد الكلاسيكيين طالما هاجموا هذه المسرحية ، ونقدوها من وجوه كثيرة يطول لنا شرحها هنا ، على الرغم من نجاحها لدى الجمهور لعصر كورنى . وقد اعتد أكثر النقاد الكلاسيكيين بأن بوليوكت ليس بطل هذه المأساة كما يظن مؤلفها كورنى ، بل البطل هو بولين ثم سيفير . وأبرع تعليق على هذه المأساة - فيما يخص وجهة نظرنا - هو تعليق فولتير الذى يقربنا من نظرية أرسطو فيما سبق . يقول فولتير : « الشهيد الذى لا يكون سوى شهيد مبجل كل التبجيل يحسن تصويره فى حياة القديسين ، ولكنه لا يجوز بحال بوصفه شخصية من شخصيات المسرح . وبدون شخصية سيفير وشخصية بولين ، لم يكن لمأساة كورنى أن تنال أى نجاح » . ومعنى هذا التعليق نقد المأساة نقداً مراً لأن فيها شخصية رئيسية ملحمية الصانع هى شخصية بوليوكت .

ويلتحق بالحالة السابقة ما يراه كورنى أيضاً - متأثراً بالشرح الايطاليين لأرسطو كذلك - من إمكان عرض الشريرين أبطالا للمأساة . ويضرب كورنى مثلاً لذلك بمأساته الأخرى : «رودوجون أميرة البارثيين» . وفيها تشهر كليوباترا أميرة الشام حرباً على زوجها : ديمتريوس ، حين يعود من الحملة مصطحباً معه الأميرة : رودوجون ، بنت ملك البارثيين ، على عزم الزواج منها ، وتنجح في حرها ، فتقتل زوجها ؛ وتقع في قبضتها «رودوجون» أسيرة . ويتم عقد معاهدة لها مع البارثيين تلتزم فيها بتزويج «رودوجون» ابناً من ولديها من ديمتريوس ، وهما أنتيكوس ، وسيلوكوس . وتحفظ رودوجون لنفسها بحق تعيين أسبق هذين التوأمين ميلاداً كي يكون زوجها لرودوجون ، ولكنها سرّاً تفضى إلى كل من ولديها السابقين أنه سيكون وارث عرشها إذا قتل رودوجون . ويرفض كلاهما هذا العرض ، لأنها يحبان رودوجون . وعلى الرغم من أن رودوجون تحب أنتيكوس وحده ، فإنها تعلن أنها ستتزوج ممن ينتقم لأبيه منهما ، فيقتل أمه ؛ فيتنازل سيلوكوس عن هذا الزواج . وحين تحقق الأم في حمل كل من ولديها على قتل رودوجون ، تحاول أن تثير الغيرة في قلب سيلوكوس ، بسبب فقد حبه رودوجون ، ولكن الحب الأخوى المتمكن من قلب سيلوكوس يجعلها تحقق كذلك في هذه المحاولة . وعقب ذلك تبدأ كليوباترا نفسها بالعمل على تحقيق مشروعها لتنال غايتها ، فتقتل ابنها سيلوكوس ، وتُدس السم في الكأسين اللتين سيتناولهما أنتيكوس ورودوجون في حفل زواجهما ، ولكن الريبة حول مقتل سيلوكوس تحمل رودوجون على تحذير أنتيكوس من شرب الكأس . وترى كليوباترا أن حيلتها ستكشف ، فتتناول هي الكأس المسمومة للموت ، مقدمة تهنتها للزوجين قبل سقوطها جثة هامدة . والموقف في هذه المأساة أبعد من أن يكون ملحمياً ، لا لأن مصير البطلة متوقف على خطيئتها فحسب ، ولكن كذلك

لأنها شخصية شريرة . ولا ينبغي مع ذلك أن ننسى تعليق كورنى على هذه المأساة بأن مثل هذه الجرائم ليست فيها خساسة ، ولا إسفاف الدنو ، وتدفع إليها الأطماع الكبيرة التى لا تتاح للدهماء ، ثم يعقبها الاعتراف بالخطأ^(١٨). وهذا فى نظرنا ما يقرب نوع جرائم كليوباترا هذه من نوع جرائم ميديا ، وقد ذكرنا فيها رأى أرسطو فيما سبق .

والفرق الجوهرى الثانى بين المأساة الكلاسيكية والمأساة الأرسطية ، هو أن الكلاسيكيين جميعاً ، حتى راسين - وهو مثال الكلاسيكى المحافظ - يفضلون الأعمال التى يأتىها البطل عن وعى . وهذا الوعى هو محور التحليل النفسى فى الصراع الكلاسيكى ، وهو صراع تنفرد به المأساة الكلاسيكية . وفى ذلك كانت المأساة الكلاسيكية مأساة إرادية ، يعمق فيها البعد النفسى . فهؤلاء الكلاسيكيون لا يجذون المواقف المشابهة لموقف « أوديبوس » ملكا ، أو موقف « إفيجينيا » ، وهما من المواقف الأرسطية المحضة على حسب ما كان عند اليونان . وفى ذلك مخالفة جوهرية من الكلاسيكيين لنقد أرسطو ونظرياته^(١٩) .

ولعل هذا هو السبب فى أن راسين حاكى « إفيجينيا فى أوليس » ، ولم يحاك « إفيجينيا فى طوريس » . وهذه المسرحية الأخيرة سبق ذكرها . والمسرحيتان

(١٨) مرجع كورنى السابق .

(١٩) المرجع السابق ، وكذا :

Lanson : *Corneille*, p. 70.

R. Bray : *La Formation de la Doctrine Classique en France*, p. 317-318.

السابقتان كلتاهما ليوريبيدس اليونانى . والأولى^(٢٠) الموقف فيها واع إرادى ، دون الثانية . ونعتقد أن هذا من الأسباب التى لم تنجح من أجلها مسرحية كورنى التى عنوانها : « أوديب ملكا » ، وفيها يسير على طريقة سوفوكليس ، غير أنه اخترع فى المسرحية شخصية « تيزيه » ، سيد من سادات أثينا ، يحب « درسيه » التى هى ابنة لايوس من بوكاسته (ودرسيه شخصية اخترعها كورنى أيضًا) ، ويريد أن يتزوج منها ، فى حين يريد أوديب أن يزوجها من هيمون . وفى البحث عن الآثم - سبب الطلعون فى المدينة - تظن « درسيه » أنها هى المقصودة ، لأنها ابنة لايوس الباقية منه ، ويدعى « تيزيه » أنه المقصود بالتضحية لينقذ حييته . ويجرى كورنى على لسان تيزيه حديثاً ينتصر فيه لحرية الإرادة ، وأنه لا ينبغي أن يعاقب المرء ظلماً على ذنب لم يعرفه . فيقول تيزيه : « إن السماء عادلة لاتعاقب ظلماً ، بل تعين على فعل الخير » . ويرى أن الفضائل تصبح جوفاء ، وأن الرذائل تصير مبررة ، إذا اعتقدنا فى سلطان القدر المطلق ، وفى تحكمه فى الشر ، فنجد بذلك عدل الآلهة . وهذا أثر واضح للخلاف بين اليسوعيين أنصار حرية

(٢٠) وهى « إفيجينيا فى أوليس » لراسين ، وفيها يرسل أجامنون لابنته إفيجينيا أن تحضر مع أمها كليتمنستراكى كى تتزوج من خطيبها أخيليوس ، والحقيقة أنه أرسل إليها ليضحي بها ارضاء للآلهة كى تهدئ الريح المعوقة لإبحار الأسطول اليونانى لحملة طروادة ، ويندم أجامنون على إطاعته القواد ، فيأمر رسولا أن يمنع ابنته وأمها من الحضور ، ولكنه يخفق . ويغضب أخيليوس أنه اتخذ طعماً لهلاك فتاة بريئة ، على أنه كان يحبها فى مسرحية راسين . ويعتزم الدفاع عن الفتاة ، وتبدو إفيجينيا تستسلم للأمر بعد ذعرها ، ولكن أمام غضب أخيليوس وثورة كليتمنسترا يحاول أجامنون أن يهوى لابنته فرصة الهرب ، وتفشل المحاولة ويهوى لهذا الفشل « كالشاس » تابع أخيليوس . وتشمت بالفتاة غريمها إيرايفيل ابنة تيزيه من زواج سرى له مع هيلين ، وأخيراً يتبين أن الآلهة إنما تطلب للتضحية إيرايفيل ، لا إفيجينيا .

وللزميل الأستاذ البهاوى محاولة فى مسرحية له عنوانها : إفيجينيا ، هو فيها أقرب إلى الأسطورة الأصنية فى تضحية إفيجينيا على المذبح ، ثم هو أقرب إلى يوريبيدس كذلك منه إلى راسين ، وقد نقدناها فنياً فى عدد مجلة «المجلة» الصادر أواخر العام الماضى .

الإرادة ، والجانسينيين (الجبريين) فى عهد كورنى . والانتصار لحرية الإرادة ، وجحود صدور الشر والعقاب ظلماً من الآلهة ، كلاهما يبعد الموقف المأسوى من الطابع الأسطورى فى الأدب اليونانى حيث كان موقفاً غير واع .

وحين تناول « أندريه جيد » نفس الموضوع فى مسرحيته التى نشرها عام ١٩٣١ ، نقلها إلى نقاش فلسفى طويل يحور فيه الأسطورة ، وينقلها عن موضعها ، ويؤكد فيها آراءه هو ، من أن الإرادة الإنسانية ليست حرة ، ويشهر بها تمرداً ميتافيزيقياً ، ذا طابع غيبى خطير ، فيتهم الغيب بظلمه للإنسان ، ويجعل أوديب يأبى أن يندم على ما فعل ، صاعداً فى وجه الكاهن تريزياس أنه لن يندم ، لأن ما فعله لم يكن يستطيع ألا يفعله ، ويتهم الغيب بالخيانة . وفى ذلك كله تغيير جوهرى للموقف الأسطورى الأصل كما كان عند سوفوكليس .

ونعتقد أن الأستاذ توفيق الحكيم فى مسرحيته أوديب ملكا قد تأثر بكورنى فى إباطه أن يسند الشر للآلهة من ناحية ، ثم هو متأثر من ناحية ثانية بأندريه جيد ، وإن يكن تأثره به عكسياً^(٢١) . فلم يرد الأستاذ توفيق الحكيم أن يجارى الأسطورة ، ويوقع أوديب فى عقاب إثم ارتكبه عن جهل بدافع القدر ، ولكنه رأى أن يسند هذا الشر إلى الكاهن تريزياس عن وعى من تريزياس . فقد عمد هذا الكاهن إلى تدبير مكيدة للايوس يفقد بها ولى عهده أوديب ، كى ينقل الحكم من أسرته ، فرغم له أن ابنه سيقتله ، لينفى الأب الابن ، ثم حمل الراعى على ألا يقتل الطفل ، وجعل أوديب يرحل من طيبة إلى كورنث ، حيث رباه ملكها بوليب ، وزوجته نيروب ، ثم يرحل بعد ذلك إلى طيبة ، لأنه سمع أنه

(٢١) قد تحدثنا عن هذا التأثير العكسى ، وضررنا له أمثلة فى محاضراتنا التى ألقيناها بالمعهد فى العام الماضى .

ليس ابناً لها ، فخرج على الأثري بحث عن أصله . وقد زعم تريزياس بعد ذلك أن الذى قتله أوديب ليس هو الوحش الذى كان يفتك بمن يقابل فى المدينة حين يعجز عن الإجابة على سؤاله عن الحيوان الذى يمشى فى الصباح على أربع وفى الظهيرة على اثنين وفى المساء على ثلاث - وهو الإنسان - كما فى الأسطورة ؛ وإنما قتل أوديب أسداً عادياً . وقد اتخذ تريزياس هذه الأكذوبة وسيلة يمهّد بها لتولى أوديب العرش . ولقد كشف أوديب كل هذه الحيل . فالشر لم يصدر عن الآلهة . ويجارى الأستاذ الحكيم كورنى فى هذه النظرة إلى حرية الإرادة والوعى بالإثم . ثم يصير بها الموقف واعياً فى شخصيتى تريزياس وأوديب . وحين تتكشف حقيقة يوكاسته لأوديب وأنها أمه ، يحاول أوديب أن تدوم علاقته الزوجية بينه وبين أمه ، لأنه الواقع الذى يسمو على الحقيقة فى نظر الحكيم ، فتأبى يوكاسته وتنتحر ، ويفقأ أوديب عينيه ، لا أسى على الخطأ ، ولكن حزناً على يوكاسته التى يحبها . ولا شك أن فى هذا التغير للموقف مخالفة جوهرية للأسطورة ، وهذا الموقف واع أقرب إلى الموقف الكلاسيكى منه إلى المسرحية اليونانية . وليس هنا مجال البسط فى نقد الحكيم فى مسرحيته هذه من ناحية الإقناع الفنى - فإن النتيجة فى المسرحية مبنية على ما يشبه النتيجة الأسطورية عند سوفوكليس ، والموقف الذى تتخذه الشخصيات عن وعى فى مسرحية الحكيم ليس مقنعاً فى ذاته ، وغير متصل بالنهاية اتصالاً محكماً ، ويضعف إثارة الشعور بالخوف والرحمة والتعاطف مع أوديب . ولكن الذى يهمنى هنا هو أن الموقف فى مسرحية الحكيم متأثر بالموقف القديم على أية حال ؛ وإن حوله الأستاذ الحكيم إلى موقف واع إرادى . على أنه لم تعد شخصية أوديب هى الشخصية الموروثة ، شخصية من يفعل الشر على الرغم منه ، فيكون ضحية القدر ورمزاً لمن تقصر قواهم الدائبة عن تحقيق غايتهم الخيرة . فأعمال أوديب فى الأسطورة اليونانية كانت

كفيلة أن ترفعه إلى مصاف الأبطال ، لولا شباك القدر الذى يقضى بالبطولة لمن يأتون بأعمال دون أعمال أوديب جرأة وجسارة ، عن إخلاص أو غير إخلاص . وهذه الشباك الغيبية التى تتحكم أسرارها فى المصائر هى محور الموقف القويم . فى حين أصبح الموقف إنسانياً واعياً يقصد منه إلى غايات أخرى : إما دينية فى حرية الإرادة كما عند كورنى ، وإما ذات طابع فى التمرد الميتافيزيقى كما عند أندريه جيد ، وإما مكائد سياسية كما عند الحكيم .

ويلجأ الأستاذ على أحمد باكثير إلى نفس الأسطورة ، ويصوغ مسرحيته : « مأساة أوديب » عام ١٩٤٨ ، ويسلك مسلك الأستاذ توفيق الحكيم فى تغيير طابع الموقف ، ولكنه يجعله مترجماً بين الوعى العنيد والتردد . فترى فى المشهد الأول أوديب وجوكاستا وأخاها كريون ، يتحدثون فى الوباء الذى تفضى فى المدينة ، وينكر أوديب أمامها اللجوء إلى استفتاء معبد دلف فى الوباء ، لأنه غير مؤمن بالآلهة ولا بالكهنة . وتفسر لنا الأحداث بعد ذلك هذا الجحود . ذلك أن أوديب يقال له وهو فى كورنثة إنه ابن لايوس ويوكاسته ، ويؤكد له ذلك بوليب ملك المدينة ، ونيروب زوجته ، وهما اللذان ترى فى كفهما ، كما يؤكد أيضاً كبير كهنة المدينة فيتوجه إلى طيبة ، لا خوفاً من قتل أبيه وزواج أمه كما هى الحال فى الأسطورة ، ولكن رغبة فى لقاء أبيه وتبجيله . وفى الوقت نفسه يسوق الكاهن الأكبر لوكسياس إلى لايوس أن ابنه الذى دفع به طفلاً إلى الراعى ليقتله لزال حيا ، وهو الآن متوجه إلى المدينة ، قاصداً أن يقتل أباه على حسب النبوءة من قبل . ويلتقى أوديب بلايوس على حسب تدبير الكاهن ، الذى كان قد دبر نفس النبوءة من قبل - مكيدة لآل لايوس - فيحاول الأب قتل ابنه ، ويدافع الابن عن نفسه ، فيصيب أباه بطعنة قاتلة ، ثم يرتد بعدها إلى كورنثة . ويؤكد له الكهنة هناك أنه قتل أباه ، فلا يزداد إلا

عناداً وإنكاراً وتشككاً في قولهم ، ويحذرونه ألا يذهب إلى طيبة مرة ثانية لثلا يقع في المحذور الآخر ، فيتزوج يوكاسته وهي أمه . ولكنه يصر كذلك على الذهاب متشككاً في هذه المزاعم ، ومصرّاً ألا يتزوج بأمه ، بل ليلقاها ؛ ولكن الكاهن يدبر حيلة الوحش الذى يقابل كل إنسان ويسأله عن الحيوان الذى يمشى صباحاً على أربع وظهراً على اثنين ، ومساءً على ثلاث - وهو الإنسان فى الأسطورة - ويقتل كل من لا يجيبه ، وليس هذا الوحش فى الواقع إلا دُمِيَّةٌ اختبأ وراءها كاهن ، تحايلاً من لوكسياس كبير الكهنة . ويقتل أوديب الوحش ، ويكون جزاؤه أن يعتلى العرش ، وأن تهتدى إليه يوكاسته أمه زوجا . ويرأها فيبهر ببجالتها ، وصغر سنها ، ولا يتصور أنها أمه ، ويزيد شكاً فى كلام الكهنة ، ثم هو لا يريد أن يحقق فى الأمر لثلا يكون مسئولاً عن دم أبيه إذا كان كلام الكهنة صحيحاً ، ويعيش معها سبعة عشر عاماً .

ويأتى الوباء الذى تفتتح المسرحية بالحديث فيه . وفى كل هذه الأعوام كانت يوكاسته تعلم أنها تزوجت من قاتل زوجها كما كان أوديب قد استمع إلى أنه قاتل أبيه ومتزوج بأمه على نحو غير قاطع . ويزوره فى المشهد الأول من المسرحية تريزياس ، وهو فى المسرحية كاهن مخلوع ، لميوله الإصلاحية ، لأن الوباء ليس سوى نتيجة إقطاع المعبد ، واستيلاء كهنته على ثروة البلاد . ولن يشفى الشعب من الوباء إلا بتوزيع أراضي المعابد على هذا الشعب فريسة الجوع . ويتفق تريزياس مع أوديب على ذلك ولكنه ينصحه أن يمالئ الكاهن الأكبر لوكسياس ، لأنه يستطيع أن يؤلب الشعب بذكر حقيقة أوديب ، وأنه قاتل أبيه ومتزوج بأمه . وهنا يعى أوديب حقيقة أمره التى تؤرقه . ويتحدى - برغم ذلك - لوكسياس ، فيعلن لوكسياس الحقيقة للشعب ، ولكن أوديب يشرح فى نفس الوقت أمر تدبير لوكسياس ، ويكشف عن حقيقة الوحش الذى هدد

الشعب ، فأوديب لم يكن سوى مخدوع وقع في شباك الكاهن ، وليس له في الحقيقة من جريرة . فيثور الشعب على لوكسياس ، ويحاول قتله ، ولكن أوديب يكتفى بأن يأمر به أن ينفي إلى الجبل الذي كان سيموت عليه أوديب طفلاً بتدبير نفس الكاهن ، وأنداك ينجح أوديب في توزيع أموال المعابد على الشعب بموافقة تريزياس الذي نصب كاهنا أكبر بعد لوكسياس . ولا تطبيق جو كاستانتيجه انكشاف أمرها في زواجها بابنها ، فتتحرر ، ويهم أوديب بفقاء عينيه ، ولكن تريزياس يقنعه أن عينيه ليسا ملكا له ، بل للشعب الذي أنقذه أوديب ، وعقب نجاح أوديب في توزيع أموال المعبد على الشعب ، ودفع الوباء عنه بذلك ، يعترز ترك المدينة مع ابنته أنتيجونه . وبذلك يفضل السياسي أوديب أن يعتزل منصبه بعد انتصاره سياسيا ، لتدنسه قبل ذلك بقتل أبيه وزواجه من أمه ، ويريد الأستاذ باكثر أن يعرض الموقف كأنه يغوص في أبعاد اجتماعية محضة تتصل بأحداث العروبة ، عقب كارثة فلسطين التي أوحى للشاعر بتأليف المسرحية . فالحاكم أوديب يقوم على أنقاض نفسه ، ويواجه مشكلة الإقطاع من جهة ، ودجل رجال الدين ونفاقهم من جهة ثانية . والشعب ، الشعب العربي لتلك الفترة مهدد كله بالفناء ، بوباء الفقر والإقطاع والدجل الديني ، ثم بمكائد الحكام الضالين بين العناد والوعى الآثم . ومع إيماننا بأن هذه الأفكار عميقة ، وربما تكون ممثلة للوعى العربي التائه المتردد آنذاك ، وبأنها ربما كانت إرهابا بالدعوة الاشتراكية ، فإننا بعد ذلك كله نعتقد أنها أقحمت على الأسطورة إقحاما ، وأكرهت عليها إكراها ، نخشى ألا تقوم الأسطورة حيالها بإقناع فني كاف . والموقف ، في هذه المسرحية ، قريب من الموقف في نفس مسرحية الأستاذ توفيق الحكيم السابقة ، من حيث إنه مبني على أساس من وعى الشخصيات ثم من حيث تحويل الأزمة إلى ناحية إنسانية وسياسية ؛ وهو كذلك متأثر بالمواقف التي عالجها الكتاب الأوربيون في مسارحهم التي ذكرناها .

(٣) ومنذ الرومانتيكيين نشأت المواقف الحديثة في المسرحية . فولدت « الدراما الرومانتيكية » التي تخلط عنصر المأساة بالملهاة . ولم تعد الشخصيات أرستقراطية نبيلة ، بل اختيرت من الطبقة الوسطى والدنيا . وعرض المؤلفون في الدراما الرومانتيكية أشخاصاً فيهم شر ، ولكنهم معذورون ، لأن عبء شرهم ملق على المجتمع . وقامت المسرحيات الثورية ذات القضايا الاجتماعية التي تنبئ على إعدار الفرد تجاه نظم المجتمع الظالمة ، وبغية الثورة على تلك النظم . وإلى جانب المسرحيات قامت القصص في معناها الفني ، على نفس القضايا الاجتماعية وإعذار الفرد ، وعلى أسس من الفلسفة العاطفية .

وعلى الرغم من أننا في مسرحياتنا وقصصنا لم نلتزم بمذهب أدبي محدد ، فقد انعكست المواقف الرومانتيكية ، كما انعكست المواقف الرمزية في قصصنا ومسرحياتنا ، بل وفي شعرنا الغنائي أيضاً . وإذا كنا قد تأثرنا في أدبنا المسرحي الحديث بالاتجاه الكلاسيكي أولاً ثم بالرومانتيكية ، فإننا قد تأثرنا بالرومانتيكية في أدبنا القصصي أول ما تأثرنا ، وكذلك في شعرنا الغنائي . فكثرت القصص والمسرحيات التي تجعل من الحب وسيلة لتقريب الفوارق بين الطبقات ، أو بإعذار الفتاة الآثمة ، لأنها إنسانة طيبة الطوية ولولا قسوة المجتمع عليها . ولندكر هنا - عابرين - قصة « زينب » للمرحوم الأستاذ محمد حسين هيكل - وهي أول القصص الفنية الطويلة في أدبنا الحديث - لنبين نواحي تأثر الموقف فيها بالرومانتيكية ، وكذلك قصة : « في قرار الهاوية » لمحمود طاهر لاشين ، وهو من طلائع قصاصينا في العصر الحديث في مجموعة قصصه بعنوان : « سخرية الناي » ، صدرت عام ١٩٢٧ ، وهذه القصة الأخيرة تقوم على إعذار الفتاة البغي . وكذلك قصة « تمارا » لخليل تقى الدين البيروتى ، وهي تنحو هذا المنحى أيضاً . ولكل هذه القصص - في موقفها من البغي - مصدر رومانتيكى أصيل ،

يرجع إلى مسرحية ماريون دى لور ، لفكتور هوجو ، ثم لغادة الكاميليا (مسرحية وقصة) لألكسندر دوما الابن ، وقد امتد هذا الاتجاه على الأثر في الآداب الأوروبية والأدب الروسى ، مثلاً فى قصص دستوفسكى وتولستوى ...

وقد كثر تصوير العطف على البائسات من البغايا فى قصصنا الفنية لتلك الفترة آخر العقد الثالث من هذا القرن ، حتى ليقول ناقد معاصر لتلك الفترة ، وهو من رواد القصة الحديثة ، وطلائع نقادها ، الأستاذ ييجى حتى ، متحدثاً فى موضوع العطف على البغى ، فيراه « موضوعاً محبوباً للجماعة المؤلفين والكتاب .. فلست تجد شاباً يتدبّر فى الأدب إلا ويكتب عن البغى ^(٢٢) » .

وقد استمر هذا العطف على البغايا فى التيارات الأدبية التى تلت الرومانتيكية فى أوروبا ، كما فى مسرحية سارتر : « المومس الحفية » ، ودام كذلك هذا الاتجاه فى بعض المسرحيات المعاصرة ، كما فى مسرحية : السلطان الحائر ، للأستاذ توفيق الحكيم ، حيث تعمل امرأة مربية السلوك على إنقاذ السلطان ، وكما فى مسرحية « المحروسة » للأستاذ سعد الدين وهبة ، حيث تأبى امرأة مربية السلوك أن تستسلم للمأمور القسم ، لتفرض عليه أن يفهم أنها إنسانة لها شعور وإحساس ، وتأبى أن تعامل كمتاع ..

وفى مسرحيته : « السبنسة » - حيث تأبى امرأة سيئة السلوك أيضاً أن تشهد زوراً ، على الرغم من تعذيب رجال الإدارة لها ، وضغطهم عليها ، وفى ذلك تبدو إنسانة تفوق سواها ممن يتظاهرون بشرف الخلق .

ولعل أول من طرق هذا الباب - فى شعرنا الغنائى - هو خليل مطران ، فى

(٢٢) مقال للأستاذ ييجى حتى ، نشره فى صحيفة كوكب الشرق فى فبراير ١٩٢٧ ، وراجعته فى كتابه : خطوات فى النقد ، ص ٩ وما يليها .

قصيدته : « الجنين الشهيد » ، قصة شعرية لفتاة مسكينة ، تعمل في حانة لتقوت بعملها أبويها العجوزين . وتقع فريسة لشباب شرير ، أغواها ، وهجرها على الأثر ، فتقتل حبيبها الشهيد ، وقلبا يتمزق أسى وحسرة ، متبرمة بوضعها في المجتمع ، وبسوء مصيرها في الحياة ، وتردد بين لومها نفسها ومن جر عليها هذا الوبال من المجتمع ، وأفراد الناس .

٤ - وقد ولدت المسرحية الحديثة التي تغوص في أعماق جوانب الحياة بميلاد الواقعية والطبيعية ، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . وتفترق الطبيعية - التي دعا إليها زولا وطبقها في إنتاجه^(٢٣) - عن الواقعية كما هي عند بلزاك وتشيفوف ، بأنها نقل قطاع من أدنى دركات الحياة موجه توجيهاً حتمياً في المجتمع بقوانين العلم وتأثير الوراثة ما أمكن ذلك ، في حين لا تعبأ واقعية بلزاك وتشيفوف وأمثالهما بمراعاة مثل هذه القوانين العلمية في تصوير القطاع الحيوي في القصص أو المسرحيات . وعلى أية حال ، حين دعا زولا إلى أن المسرحية والقصة أما أن تسيرا على منهج واقعي غير حالم كما كان عند الرومانتيكيين ، حتى يبعدا عن المبالغات والتهويم الكاذب ، وإما أن تموتا ، لأن الموت مصيرهما في الحالة الأخرى لا محالة - حين دعا إلى ذلك^(٢٤) كانت دعوته إيذاناً بميلاد القصة الواقعية ، ثم المسرحية^(٢٥) الحديثة ، فأصبحت الواقعية - في صورة من صورها الكثيرة - هي طابع القصص والمسرحيات العالمية . وهي تصوير للوعي العالمي

(٢٣) إنتاجه قصصى كله ، وقد صاغ قصته : « تيريز راكين » إلى مسرحية . ويرى إريك بنتلي أن زولا هو أساس الاتجاه المسرحي الجديد في أوروبا جميعاً ، بدعوته ونقده ووجهته الواقعية .

(٢٤) في كتبه : القصة التجريبية ، والقصص الطبيعيون ، والطبيعة في المسرح .

(٢٥) لا مجال للإطالة في ذلك في موضوعنا هذا . انظر :

Eric Bentley : *The Playright as Thinker*, Chap. I.

المعاصر بعد أن تقدم الإنسان بوقوفه على العلوم الحديثة ، فتطلع إلى السيطرة على الحياة وترجحت خطواته فيها بين نجاح وإخفاق .

ثم اكتشف اللاشعور في معناه الحديث ، وازداد وعى الإنسان عمقاً بوقوفه على آفاق نفسية رهيبة ، تغشاها موجات من السخط أو اليأس أمام عجز الإنسانية عن التحكم في مصائرهما العامة ، وضغط المجتمع على الفرد ، وشعوره في وجدانه الفردى والاجتماعى بخطر المصير الخاص والمشارك . وقد اكتسبت الواقعية ألواناً كثيرة : فن واقعية نفسية غنائية كما هى عند فاجنر ، إلى واقعية رمزية في مسرحيات إبسن ، إلى واقعية اشتراكية في تصوير الوعى الجماعى وأثره في الفرد ، كما هى حال الواقعية الاشتراكية التى تغنى بالمجموع أكثر من الفرد ، إلى واقعية تبنى الاشتراكية على وعى الفرد ، ومشروعاته المدعمة بحريته الفردية ، وتحقيق كيانه في موقفه الحر من المجتمع ، على أساس أن إرادته الحرة هى الوحدة الصالحة للمجتمع الحر ، كالواقعية الغربية والوجودية بخاصة . فالطابع العام للأدب الحديث في المسرحيات والقصص هو الطابع الواقعى في صورة من صورته .

٥ - قبل أن نترك هذا التفريق بين الموقف الملحمى من ناحية والموقف المسرحى والقصصى من ناحية ، نقف قليلاً لنبين خطر تناول المواقف الملحمية في المسرحيات والقصص وما يتطلبه ذلك من جهد فنى كى يستساغ قبولها ، على الرغم مما تتسم به بعد ذلك من ضعف فنى . فإذا بقى الموقف ملحمياً صريحاً في القصة أو المسرحية ، قضى ذلك على قيمتها الفنية . فيجب أن يتأق المؤلف لذلك بصنوف من التأق حتى يستحق عمله أن يسمى أدباً .

وقد وضع مما سقناه من قبل أن الكلاسيكيين كانوا يحبون تصوير الشخصيات

النبيلة في المأساة ، على أن يكون بها ضعف يتمثل في الخطأ على نحو ما شرحنا من قبل ، سواء كان غير واع كما في النقد الأرسطي ، أو كان واعيا كما في المذهب الكلاسيكي . وهم يراعون في ذلك جمهورهم العام . ولازال عامة الناس يحبون أن يروا صور أبطال وطنيين ، أو نماذج نبيلة ، أو شخصيات نزعها الإنسانية صريحة ، على الرغم من وقوعهم ضحايا نتيجة خطأ غير واع ، كما في النقد الأرسطي ، أو واع كما في الكلاسيكية . وفي تصوير هذا الجانب يتلاقى الجمال الطبيعي بالجمال الفني . ولكن الخطأ - وبخاصة الخطأ الواعي عند الكلاسيكية - يمثل الجانب اللاخلقى الذي يترتب عليه مصير البطل . فالمسرحيات والقصص - منذ نضوجها فنيا - ليست عرضا صريحا للفضيلة ، وإلا انقلبت مواعظ، وفقدت قيمتها الفنية وأثرها . وهي في جوهرها - حتى عند الكلاسيكيين - معاناة للواقع في الموقف الإنساني . ومنذ الرومانتيكيين ، ثم على الأخص منذ الواقعيين على اختلاف اتجاهاتهم ، أوغل الكتاب في المعنى اللاخلقى ، أو المضاد للخلق ، على أنه - مادام تصويراً صادقا متكاملا - لابد أن يشف عن معان خلقية من وراء الصور اللاخلاقية أو المضادة للخلق في معنى الخلق الصريح المباشر . ولم يقل أحد من النقاد بعرض الشر إغراء به ، أو إشادة بشأنه .

وأصبح عرض الفضيلة صريحة في العمل الأدبي وجهة ملحمية انقضى عهدها ، لا تشف عن معاناة الواقع ، ولا تبعث على التفكير في مساوئ الفرد أو المجتمع . ولا ننكر أنه يجب أن يراعى في ذلك طاقة الجمهور ، ودرجة تحمله ، ونضج وعيه . وعلى أية حال هذه وجهة الآداب العالمية الآن ، ومنها أدبنا العربي الحديث .

ومن أبرع من عبروا عن هذا الاتجاه الواقعي في عرض الشر « بودلير » في

نقده ، فيما سماه : الوحدة الكاملة ، يقول بودلير : « هل الفن نافع ؟ نعم . ولم ؟ لأنه الفن . وهل يوجد فن ضار ؟ نعم ؛ هو هذا الفن الذى تضطرب به أحوال الحياة . الرذيلة فاتنة ، فيجب أن توصف فاتنة ؛ ولكنها تجر وراءها أمراضاً وآلاماً خلقية جساماً يجب وصفها . ادرس جميع الجراح ، كطبيب يمارس مهنته فى دار المرضى ، فلن يجد فيك مطعناً أصحاب الذوق السليم ، ولا أهل الدعوة الخلقية المحضة . هل يعاقب على الرذيلة دائماً ؟ وهل تجزى الفضيلة ؟ كلا ، ولكن إذا كانت قصتك أو مسرحيتك محكمة الصنع ، فإنها لا تغرى إنساناً بعصيان قواعد الطبيعة . فأول شرط ضرورى لممارسة فن سليم هو الاعتقاد فى الوحدة الكاملة ، وأتحدى أن يربنى امرؤ عملاً واحداً من نتاج الخيال تتوافر له كل شروط الجمال هذه ، ثم يكون عملاً ضاراً^(٢٦) . » وفى نص بودلير السابق أقوى دعامة للواقعيين فى تصوير الشر ، وفى غايتهم الخيرة من وراء هذا التصوير ، مع توثيق الصلة بينه وبين التجربة الفنية كاملة . وفى هذا تبدو أصالة الفنان الذى لا يريد أن يقف عند حد ترضية المشاعر السطحية . ويذكر بودلير شاهداً على رأيه قصص بلزاك ، ومعروف أنه من كبار الواقعيين الذين أوغلوا فى تصوير صنوف تحلل الطبقة البرجوازية لعصره ، وما سادها من شرور . وفى النص السابق يبدو معنى نقد بودلير الحقيقى ، وأنه ليس من دعاة الفن للفن ، كما أخطأ فى ذلك من وقفوا عند بعض أقواله ولم يفهموا سوى ظاهرها .

وفى هذا كله تبدو خطورة تناول مواقف البطولة الصريحة ، لأنها لا تتعمق الواقع ، ولأنها أقرب إلى الملاحم . فما بالك إذا كان الموقف ملحمياً فى القصص والمسرحيات ، إنها تفقد حينئذ كل صبغة فنية .

ولنضرب مثلاً بموقف ملحمى فى ظاهره ، ولكن تطوعه مقدرة كاتبه الفائقة
كى تحيله إلى موقف درامى ، ويظل بعد ذلك فيه جانب من جوانب الضعف
الفنية بحكم اختيار الموقف البطولى الشاق التصوير فى المسرحيات أو القصص .
وهذا المثل واضح فى مسرحية سارتر التى عنوانها : « موتى بلا قبور » (٢٧) .

(٢٧) Morts sans sépulture (١٩٤٦) ، وتجرى المسرحية فى قرية بجبال الألب عام ١٩٤٤ .
جماعة من المقاومين الفرنسيين يقعون فى قبضة الألمان ، ويحجزون فى كهف مدرسة بالقرية . أيديهم فى
القيد ، فى انتظار أن يعذبهم الألمان ويسألوا . وهم لا يعلمون سراً يوحون به ، لأنهم لا يدرون أين
رئيسهم : جان . ومعهم الصبى « فرانسوا » ، يثور ضد حظه ، فلم يكن يفهم أن اشتراكه فى المقاومة
يتطلب منه أن يكون بطلاً . ومعها أخته لوسى ، حبيبة جان ، ولكن هنرى يحبها كذلك . ومعهم أيضاً
اليونانى الأصل « كانورى » . وقد سبق له الاشتراك فى المقاومة فى بلاده . وهذه الخبرة أيضاً لا تزيد إلا قلقاً ، ثم
« سورييه » الذى يتوق أن يعذبه الألمان كى يختبر إرادته ، وليتحقق من قيمة عزمه . ولكنه حين يستدعى
ويعذبه الألمان يثور ، لأنه اكتشف أنه جبان ، ولو كان يعرف شيئاً فيما سئل فيه لقاله ، ويقدم عليهم
شخص جديد يحبس معهم ، سرعان ما يعرفونه إنه « جان » رئيس المقاومة ، ولكنه يفضى إليهم أن الألمان
قبضوا عليه دون أن يعرفوا حقيقة شخصيته ، وأن لديه بطاقة مزيفة حصل عليها عن طريق فلاحى القرية ،
ويمكن بسهولة معرفة أنها زائفة . وبحضور « جان » يتغير حال الشخصيات ، ويكتسب الموقف طابعاً
جديداً ، فلهيهم الآن ما يقولونه إذا عذبوا ويشعر (هنرى) بأن العبء انزاح عن ظهره ، لأنه سيموت الآن
من أجل شئ . حين يسأل فيكتم السر ، وكان سيموت من قبل من أجل لا شئ ، لأنه لم يكن يدرى سراً
من الأسرار يفضى به . ويفيد (سورييه) من غفلة الحراس ، فيقذف بنفسه من النافذة فيموت . وهذه
وسيلة نجاح ، فما دامت البطولة فى الإمساك عن الكلام ، فقد وجد الطريق إليها . ويستدعى (هنرى)
ليسأل ، فيعذب دون أن يفضى بشئ . ويأتى بعد ذلك دور (لوسى) وهما هى ذى معرصة لهتك عرضها .
وهذا ما يضيق به (جان) ولا يستطيع أن يعترف بشخصه ، فيفضى باعترافه على أبطال المقاومة الذين لم
يقبض عليهم . وينفجر (فرانسوا) الطفل بأنه سيترف . فيقتله (هنرى) على رأى من أخته وبرضاً من
الجميع . ويستدعى (جان) وهو على وشك أن يطلق سراحه ، وكان قد أخبر زملاءه أن قتيلاً قريباً من
المكان فى حفرة ، سيضع حين خروجه أوراقه الخاصة فى جيبه ، وأنذاك تتاح لهم حرية الاعتراف جميعاً ،
فتبذل صبغة الموقف نفسياً من جديد . وعلى فكرة النجاة يثور (هنرى) ، فلم يعد يحتمل الحياة بعد أن قتل
الصبى ، ولن تغفر له ذلك (لوسى) . وكذلك تأبى هى أن تنجو بعد مانالها من إهانة ؛ ويشرف اليونانى
وحده على النجاة ، ولكن فى آخر لحظة يحكم أحد الألمان بأن الأحوط أن يقضى عليهم جميعاً .

فالموقف بطولية المقاومين الفرنسيين أيام احتلال الألمان لفرنسا . وهو موقف ملحمى فى جوهره ، ولكن المؤلف يتتبع نواحي الضعف الإنسانية فى مواجهة الموقف ، مع محاولة الشخصيات الانتصار على الضعف إثارةً وغلاباً ، بحيث تبدو قوة الشخصيات فى صنوف هذا الصراع الأليم . ذلك أن سارتر ينوع شخصياته من ناحية البعد النفسى : فمن يونانى مجرب للمقاومة من قبل ، ولكن لا يزيده علمه بها إلا تهيباً وقلقاً على الرغم من إصراره على المقاومة ؛ ومن طفل فى سن الخامسة عشرة كان يظن أنه يطلب منه أن يكون رجلاً باشتراكه فى المقاومة ، لا أن يكون بطلاً ، فالبطولة فوق مقدوره ؛ ومن فتاة هى أخت الطفل ، وحبيرة رئيس المقاومة ، ويحبها زميلها الآخر فى المقاومة : « هنرى » مما قد يبعث الغيرة ، ويهد عزيمة المقاومين ، ومن ثم تتعقد صلاتها بالشخصيات . وتعمق حالات الشخصيات النفسية كذلك حين نستمع إلى حوارهم ، وفى هذا الحوار تبدو خواطرهم المختلفة المضطربة التى تغوص فى أعماق الواقع الرهيب ، وتصور معاناتهم له أقسى ما تكون المعاناة ، حين يبحثون عن وسائل قتل اللحظات الثقيلة فى مرورها ، وحين يفكرون فى أنفسهم وفى علاقاتهم بالآخرين وراء الجدران ، ثم بعد ذلك حين يقدم « جان » رئيس المقاومة فتقوم هوة بينه وبينهم ، لأنه فى أمان ، ولأنهم سيضحون من أجله ، وتزداد الهوة اتساعاً بينه وبين « هنرى » غريمه فى حب لوسى ، ولكن « جان » ، بدوره ، يود أن يشاركهم مصيرهم ، ولولا واجبات الوطنية التى يؤمنون بها جميعاً معه ، إلا الطفل . ويخلق اغتيال الطفل جواً آخر رهيباً ، ويرد طعم الحياة كالرماد فى حلق الأخت وفى فم القاتل : هنرى : ثم نرى حالتهم النفسية فى صورة أخرى حين تلوح لهم فرصة النجاة التى يفضى بها إليهم « جان » ، ويطلب منهم الانتظار ربع ساعة قبل أن يبوخوا بها . وفى ذلك كله تتوالى آلاف الخواطر النفسية التى نرى بها

أعماق هذه النفوس في علاقاتها المعقدة المتشابكة الجادة الرهيبة من خلال تصوير الموقف .

وعلى الرغم من الجهد الكبير في تطويع هذا الموقف الملحمي ، وعلى الرغم من الغوص في الأبعاد النفسية التي تنعكس بها رهبة الموقف وعمقه ؛ على الرغم من ذلك كله ، يطلق سارتر على مسرحيته السابقة اسم لوحات ، أو مناظر ، كأنه يعتقد أن مثل هذا الموقف الملحمي لا يستحق - على الرغم من هذا الجهد العبقري في تطويعه - أن يستحق اسم المسرحية . وربما كانت مسرحية سارتر السابقة أضعف مسرحية له من الناحية الفنية ، على ما فيها من جهد ، كما نص على ذلك بعض النقاد الغربيين ، وذلك بسبب موقفها^(٢٨) الملحمي الطابع . ولنا دليل على ذلك من نقد سارتر نفسه . ذلك أنه كان قد وعد بتأليف قصة رابعة يتم بها سلسلة قصصه التي عنوانها : طرق الحرية . وهذه القصة الرابعة كانت ستعالج فترة مقاومة الفرنسيين في عهد الاحتلال الألماني . وقد قدّر سارتر أن عنوانها سيكون : « الفرصة الأخيرة » . ولكنه لم يصدرها . وقد سأله مراسل جريدة « الأوبزرفر » الإنجليزية عن السبب في إحجامه عن إصدارها ، فأجاب سارتر بأن الموقف البطولي فيها غير ملائم فنياً ، يقول سارتر في رده على ذلك المراسل : « كان الموقف جد بسيط لا أقصد أنه بسيط في معنى أنه حافز للهمة ، أو للمخاطرة بالحياة ، ولكنني أقصد أن الاختيار كان أكثر يسراً مما يراد ، وعهود المرء فيه واضحة . وقد صارت الأشياء أكثر تعقيداً وأرحب أمام الخيال . فثم عقد كثيرة وتيارات متقاطعة أكثر من ذي قبل . فكتابة قصة يموت بطلها في المقاومة ، ملتزماً بفكرة الحرية ، أمر مبتذل ، مفرط في الابتذال^(٢٩) » .

Maurice Grunston: *Sartre*, London, 1962, p. 79-80.

(٢٨)

Observer : London, June 18, 1961, p. 21.

(٢٩)

وأضعف من المسرحية السابقة - من الوجهة الفنية - مسرحية أخرى تشبهها في الموقف ، وهي مسرحية للكاتب الأمريكي شتاينبك ، وهي مأخوذة عن قصة للمؤلف ، وعنوان كليهما : « غرب القمر »^(٣٠) . وفيها يقوم الصراع بين فريق المقاومة الوطنية وبين الغزاة من الألمان . وقضيتها نصرة الديمقراطية ، وتحرير البلاد المحتلة . وتنتهى بنجاح المقاومة الشعبية ، وتخریب طرق المواصلات لإحراج العدو ، ووقف العمل بالمناجم . ويصير الألمان محاصرين بخطر البغض والغضب ، ثم خطر فقد حياتهم نفسها . وفي المسرحية يمثل العمدة روح الشعب وعقليته الواعية . فهو يقول مثلاً بعد أن اعتقله الألمان : « الأحرار لا يستطيعون بدء الحرب ، ولكن متى بدأت حاربوا حرب المستميت . أما قطع الرجال التابعين لقائد فلا يستطيعون ذلك . وهكذا يكون القطيع دائماً هو الذى يكسب المعارك ، فى حين أن أحرار الرجال هم الذين يكسبون الحرب » .

(٣٠) The Moon is Down (١٩٤٢) وترجمت المسرحية إلى اللغة العربية بعنوان : (تحت الرماد) . وتدور أحداثها فى قرية غزاها الألمان . وفيها يتمثل الصراع بين فريق المواطنين الذين يمثلهم العمدة ؛ وكذلك ألكساندر عامل المنجم . والشقيقان ولدا (أندرس) والدكتور (ويتز) ؛ وبين فريق الأعداء من الألمان ، ويمثلهم بخاصة (لانسر) القائد ، وكوريل التاجر المواطن ، ولكنه متعاون مع الأعداء . وتبدو زوجة العمدة غير مكترثة ، بل إنها تريد تقديم نجمة شراب للألمان الغزاة ، فيلقنها زوجها درساً : إنه لا يريد أن يقيم وليمة على أجساد الموتى من القرية . إن الشعوب لا تخوض الحروب للتسلية . وحين يريد لانسر أن يحكم العمدة بنفسه على ألكساندر ، لأنه قتل ألمانياً ، تدخل عليه امرأة ألكساندر مدعورة ، تسأل عما إذا كان العمدة سيقول زوجها . ويجيبها : لقد عرفته منذ كان صبياً ، لقد عرفت أباه وجده ... فكيف أحكم عليه ؟ ويأبى أن يحكم عليه ، محتجاً قانوناً بأنه ليس له حق القضاء أو التنفيذ للأحكام . ويلقى بمناسبة ذلك درساً قاسياً على لانسر : أن الألمان هم الذين يخرقون القوانين . والمؤلف يمثل بعض الألمان مغلوبين على أمرهم ، مثل (تندر) الذى يصيح : أريد أن أعود لوطني ، ومثل پراكل . ويقبض الألمان على العمدة لتنفيذ حكم الإعدام فيه . ويعتقل الدكتور ، ويدخل على العمدة فى معتقله ، قبل تنفيذ الحكم . ويسأله العمدة عن أغنية للشعب مطلعها : حطم الطائر الحبيس القفص ... ثم يقول للدكتور ويتز : أتذكر آخر ما قاله سقراط ؟ فيجيب : قال مخاطباً صديقه كريتون : هل تفضل بأداء ديونى ؟ وعلى الأثر يضع العمدة يده على كتف پراكل الألمانى قائلاً : نعم !! لابد من أداء الديون .

وقد لحظ النقاد أن المسرحية السابقة مخفقة فنياً ، وهى دعاية ، ألفها شتاينبك لمساعدة مكتب الخدمات الاستراتيجية للحلفاء ، ويسمى مؤلفها : مناظر ، أو لوحات على نحو ما فعل سارتر . وليس للشخصيات فيها أبعاد . وحركها المؤلف كأنها قطع شطرنج^(٣١) . وتسمية المؤلف لها بلوحات تدلنا على أنه يرى فيها ما رآه سارتر فى مسرحيته السابقة الذكر .

فإذا استعرضنا فى ضوء ما سبق مسرحية : « جميلة » ، للأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى - وهو من خيرة كتابنا ، ومن طلائع المجددين فى الإنتاج القصصى ، وشاعر من صفوة شعرائنا المجددين - وجدنا الموقف فى مسرحيته السابقة ملحمياً فى جوهره . وهو أقرب إلى الموقف فى مسرحية شتاينبك السابقة منه إلى الموقف فى مسرحية سارتر التى تحدثنا عنها . وقد عنى الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى بعرض بطولة المقاومين الجزائريين - فى البلد الشقيق - للاحتلال الفرنسى ، ومن قيامهم بأعمال النسف والتدمير التى تشل قوى العدو . وبذل الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى جهداً فى إظهار الضعف الإنسانى للأبطال أمام قوى المحتل . فجعل هؤلاء الأبطال يتعرضون للموت ، والإهانات ، وهتك الأعراض . وفى مسرحية الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى فرنسى يعطف على قضية الجزائر ، ويختار بين عاطفته الإنسانية وواجبه ، هو الجندى « جان » ، وفرنسية أخرى تعين المقاومين الوطنيين انتقاماً من فرنسا ، لأنها فقدت فى الحرب زوجها ، ففقدت سعادتها وأسرتها . وهذا الموقف للشخصيتين الفرنسيتين يذكرنا بموقف تندور وبراكل الألمانين فى مسرحية شتاينبك .

وقد تعرضت هند فى مسرحية : جميلة ، لما كان يهدد لوسى ، فى مسرحية سارتر ، وعلى الرغم من ذلك كله تظل المسرحية العربية دون المسرحيتين

F-W. Watt : Steinbeck, London, 1962, P. 76-78.

(٣١)

السابقتين ، إلى جانب اشتراكها معها في الموقف الملحمي . فعل حين يعنى شتاينبك ببيان أفعال البطولة من رجال المقاومة وصدى هذه الأحداث الطبيعي في الألمان ، فيجعل لانسر وتندر وبراكل والجند الآخرين يعبرون عن الكوارث التي يحق بهم ، فيلجئون إلى القبض على المقاومين ، وتظهر صلابه هؤلاء المقاومين تجاه إجراءاتهم ، يعنى الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى بعرض اجتماعات المقاومين أنفسهم لتدبير الخطط ، مما يجعله قريباً من نقل الواقع المباشر إلى المسرح ؛ وليس هذا هو معنى الواقعية ، بل إنه يهبط بالعمل الفني إلى نقله كما هو في الطبيعة،ولهذا تورط في عرض كثير من مناظر القتلى المثيرة للرعب لا للخوف لا عن طريق فنى .

ولا ننكر في مسرحية سارتر أن الطفل قد اغتيل فيها ؛ ولكن في منظر غير صاحب ، وقد مهد له سارتر تمهيداً قويا ؛ على أنه قد نقده في ذلك كثير من كبار النقاد فيما يخص هذه المسألة أيضا . ونذكر من نقده في هذا « جابريل مارسيل » الكاتب والفيلسوف الوجودى المعروف . وسارتر يعرض قسوة المعتدين من الألمان بطريق غير مباشر ؛ فيجعلهم يسألون في خارج الكهف الذى حجز فيه المقاومون . وفي اللقطات التصويرية التي نرى فيها هؤلاء الألمان يتهيئون لسؤال المقاومين وتعذيبهم ، نرى ما يشف عن أسى رهيب لديهم ، وعن تفرز مما سيقوا إليه من ممارسة هذه المهنة غير الإنسانية ، يمس ذلك سارتر مساً خفيفاً عميق الدلالة . كأن يقول أحد الألمان للآخرين إنه يريد أن تُنظف أرض الحجرة من بقع الدم لأن منظرها مقزز ، ولأن هذا المنظر الدموى يمنعه من استساغة الطعام فيجيب ألماني آخر بأن هذا المنظر ضرورى لأنه قد يحمل المقاومين على الاعتراف . هذا ؛ في حين ترى الأعمال الوحشية وهتك العرض ومناظر القتل تعرض خطايا وفي صور مكرورة في مسرحية : جميلة ، وتستثار بها المشاعر في قسوة وعلى رؤية

البشاعة المرعبة . وهى طريقة سهلة رخيصة فى الاستثارة لا تمت للفن بسبب . وقد استنكرها أقدم النقاد العالمين نفسه ، وهو أرسطو . وحين يعرض الأستاذ عبد الرحمن بعض نقاط الضعف الإنسانى يعرضها ملحمياً أيضاً ، كقول جميلة لجاسر حين قبض عليه عقب مغامرته بتهرب حبيبته جميلة : « يا ليتهم قبضوا على كل المدينة ما عداك » . فهذا اندفاع عاطفى قد يعد من باب تصوير الضعف الإنسانى فى البطلة ، ولكنه لا أثر له فى المصير . فطابعه ملحمى . وهو بعد ذلك ضار ضرراً بليغاً بتصوير معنى الفداية نفسها . وكذلك تكرار هند أنها أصبحت عاهراً ، بعد أن انتهك عرضها ، أمر مبتذل فى إثارة المشاعر ، ولا يمس المصير . هذا إلى جانب الضحالة فى تصوير الشخصيات ، فشخصية مصطفى بوحريد ضحالة ، تم أقوالها عن غرور وعن سطحية . وكثير من الشخصيات ليست معالمها محددة فاصلة ، لا فى أقوالها ولا فى أفعالها ، فهى مكرورة بعضها مع بعض . فإذا أضفنا إلى ذلك اللهجة الخطابية التى تضر بالمعنى الدرامى ضرراً بليغاً والتى تفصل ما بين لغة المسرحية ولغة المسرحيتين الغربيتين اللتين تحدثنا عنهما قبلها ، وضح لنا أن هذه المسرحية فيها من المآخذ ما يربو عن نظيرتها فى مسرحية شتاينبك . ونقرر مع ذلك أن موهبة الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى - كعهدنا بها - فوق مستوى هذه المسرحية ، كما يتجلى ذلك فى أعماله الفنية الأخرى . ونرى أن نواحي الضعف الفنية الممثلة فى المسرحية ، والتى مثلنا لبعضها ، مرده إلى اختيار الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى لموقف ملحمى فى طبيعته . وهو موقف رأينا مدى تطويعه للمسرحية أو القصة . ولعل الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى قصد فى مسرحيته إلى استثارة جماهيرية ذات غرض قومى نبيل ، فلم يخل فى سبيل ذلك بالجانب الفنى ولم يقصد إليه ، والمسرحية من هذا الجانب قد أدت المقصود منها ، وإن لم ترق إلى المكانة التى تحتمها الأسس الفنية فى كل إنتاج

أدبى تتوافر له قيمة يخرج بها من نطاق المناسبة الموقوتة إلى مستوى العمل الفنى .
وندلل على ما نزن أنه غاية الأستاذ المؤلف من المسرحية بهذه الأبيات الخطائية
التي يستدبر بها البطل جاسر الأحداث ، حين ينطلق فى التعليق على ما سبق أن
حدث ، مستسلماً للذة تصوير الرعب ، فى عبارات يقف بها الحدث الدرامى
تماماً ، ونشعر أنها موجهة للجمهور مباشرة ، فى مطلع المنظر الأول من الفصل
الثالث من المسرحية :

« إن أعراض النساء انتهكت

إن هامات الرجال امتهنت

والذى يملأ القلب بنور الكبرياء

كله أضحى رغباً فى الرغام

المعانى كلها قد دمرت

وكأنى بنجال سمرت

وكأنى بنجيم سمرت

والنجوم انكدت، والسماء انكشطت..»

إلى أن يقول فى صرخة تدمغ العصر كله ، يتصيد لها مناسبة فى الفواقع
السابقة الحدوث فى المسرحية :

إنه عصر الأفاعى .. عصر مصاصى الدماء !!

إنما الديدان تقتاب الفضائل ،

ها هى الغيلان فوق السور حراس علينا ،

كل شئ شاحب من حولنا ، مضطرب ، لا ، بل وكاذب ،

وقىء وزرى ! العقارب

وثبت تنشنا من كل جانب

ومعاني الحب جفت ، والخمائل

سحل الذئب عليها والردائل

تكسر الآن بأعصاب الوجود !!

زمن الرعب يعود

.. والحياة أصبحت مثل جدار تخط الرأس عليه

ثم ترد إلينا دامية » (٣٢) .

قارن هذا بما فى مسرحية شتاينبك ، ومن أن شيئاً قريباً من هذا الرعب يعرف
الألمان ، لا رجال المقاومة ، على أثر ما يقع فيه الألمان من مآزق وفخاخ ينصبها
لهم المقاومون . أليس ذلك أبلغ فى تصوير ملحمة الفدائية ؟

وتبقى بعد ذلك آراؤنا التى قررناها فى مثل هذا الموقف الملحمى فى جوهره ،
على حسب ما استقر عليه النقد العالمى ، وأقره نفس الكتاب الذين تعرضوا
لتصويره ، كما بيناه من قبل .

وقد يسبق إلى الذهن أن اتجاه الكاتب الألمانى بريشت - فيما سماه :
« المسرح الملحمى » - يمحو الفارق بين الموقف الملحمى والمسرحى ، ولكن
الحقيقة أن بريشت يؤكد هذا الفارق ولا يمحوه ، وسنشرح ذلك فى الاتجاه

(٣٢) انظر كذلك مقالا لنا عنوانه: المسرحية بين الشعر القديم والحديث ، مجلة الكاتب، مايو ١٩٦٢ . وبما
يلاحظ أن الرأس مذكور فى العربية . فكان ينبغى أن يقال : يرتد إلينا دامياً ، دامياً .

الجديد للأدب العالمى الحديث ، وهو الاتجاه الذى اكتسب فيه معنى المواقف عمقاً أكثر من ذى قبل ، حتى صارت المواقف دعامة الفن المسرحى والقصصى ، لأن مسرحيات بريشت تدرج فى نوع الاتجاه الحديث الذى نعرض لمعناه الآن ، وهو الذى يسمى : أدب المواقف .



٤ أدب المواقف

١ - قد نما الموقف الأدبي - في معناه الذى ذكرناه من قبل^(١) - في الاتجاهات العالمية الحديثة ، حتى صار أهم دعامة فنية للقصة والمسرح على سواء . فعلى الرغم من ضرورة المحافظة على القوة الحركية فى الإنتاج المسرحى والقصصى ، لم يعد هم المؤلف الاستغراق فى أبعاد الشخصيات النفسية والاجتماعية لاستكمال صور الشخصيات على نحو يجعل منها أبطالاً ، بمعنى أن يكون فى كل مسرحية أو قصة شخصية رئيسية أو أكثر يعنى المؤلف بإلقاء أضواء عليها أكثر من سواها ، وفى تصويرها تتمثل دعامة البناء الفنى . ففى الاتجاه الحديث انتقلت الأهمية من البطل إلى الموقف . وفى أدب المواقف قد تتفاوت الشخصيات فى تصويرها ، فيلقى على بعضها أضواء أقوى من بعضها الآخر ، ولكن ليس الغرض من ذلك إبراز بعدها النفسى ، وتحليل الباطن الذاتى ، ولكن الغرض كله منصب على جلاء الموقف . ومن هذه الناحية تتساوى الشخصيات ، لأن الغرض منها جميعاً جلاء الموقف فى نواحيه المختلفة ، ومن وجهات نظر متغايرة ؛ بالكشف عن أصدائه فى مجموع الشخصيات ؛ وفى هذه الأصدقاء للموقف يبدو البعد النفسى والاجتماعى كى يوحى كلاهما بالخروج الرشيد من الموقف ، بعد أن يبعث على التفكير العميق فيه ، ولكل جهد تبذله شخصية من الشخصيات الأدبية - فى القصة أو فى المسرحية - معنى تجاه الموقف العام فى العمل الفنى ، وهو موقف محدد عينى . وقد يكون موقف شخصية منها هو

(١) ص ٢٤ وما يليها من هذا الكتاب .

السليم ، وقد لا يكون للموقف العام كله من معنى ، ليعين التصوير عن اللامعنى ، أو عن العبث ، ليتخذ القارئ أو المشاهد للمسرحية موقفه الحيوى منه ، نتيجة للنفوذ إلى باطن الموقف . وبانعدام البطل - فى أدب المواقف - انقلبت فكرة المسرحية الأرسطية رأساً^(٢) على عقب ، كما اكتسبت القصص طابعاً فنياً جديداً^(٣) .

وكما كان لفلسفات الوجود فى العصر الحديث فضل جلاء الموقف فى معناه الفلسفى كما شرحنا من قبل ، كان سارتر كذلك أوضح من دعا نظرياً إلى أدب المواقف . يقول سارتر فى خاتمة الجزء الثانى من كتابه : مواقف^(٤) : « كان المسرح فيما مضى مسرح تحليل خلقى للشخصيات ، فكانت تعرض على المسرح شخصيات تزيد فى تعقيدها أو تنقص ، ولكنها تُعرض عرضاً تاماً فى حياتها ، ولم يكن للموقف دور إلا فى وضع هذه الشخصيات فى صراع بعضها مع بعض ، مع بيان كيف يتم التحوير فى حياة كل شخصية بتأثير الشخصيات الأخرى فيها .. ولم يبق مجال لمسرح تحليل الشخصيات : فلأبطال حريات أُخذت فى الفخ ، مثلنا جميعاً . فما المخرج ؟ ولن تكون كل شخصية شيئاً سوى اختيار مخرج ، ولن تساوى أكثر من المخرج الذى تختار . ونتمنى أن يصير الأدب كله خلقياً وجدلياً مثل هذا المسرح الجديد ، أى يصير أدباً خلقياً لا أدب وعظ . فليوضح هذا الأدب - فى بساطة - أن الإنسان أيضاً قيمة ، وأن المسائل التى يضعها لنفسه خلقية دائماً . وعلى الأخص ، لِيُبينَ لنا الأدب فى كل امرئ الإنسان المبتكر . وكل موقف - فى معنى من معانيه - بمثابة مصيدة فئران : جذران فى كل

Eric Bentley. *op. cit.*, P. 92-93

(٢)

(٣) انظر كتابى : النقد الأدبى الحديث .

(٤) وترجمناه إلى العربية بعنوان : « ما الأدب ؟ » ، القاهرة ١٩٦١ .

مكان ؛ فقد عبرتُ من قبلَ تعبيراً قاصراً ، فليس من مخارج يختار منها. فالخرج شيء يبتكر . وكل امرئ يبتكر نفسه بابتكاره لمخرجه الخاص به . فعلى المرء أن يبتكر كل يوم » . وفي نفس كتابه السابق يتحدث سارتر عن القصة ، قصة المواقف ، بأنها بمثابة مهام « يقترحها المؤلف على القارئ واجبات تتطلب الأداء ، وتدعو إلى متابعة البحث دون وضع خاتمة له ، وتحمل على مشاهدة تجارب يظل المخرج منها غير يقيني . وبما أنها ثمرة عذاب وتساؤل ، فإنها لا يمكن أن تكون مجرد متعة للقارئ ، ولكنها عذاب وتساؤل . فإذا منح المؤلفون فيها النجاح لم تكن صنوف مسلاة ، بل مسائل تستغرق التفكير » . ويتحدث سارتر عن الموقف الخاص لكل شخصية من الشخصيات في أدب المواقف ، قائلاً : « فلتكن كل شخصية من الشخصيات الأدبية بمثابة فخ يقع فيه القارئ ، ليرمى به من شعور إلى شعور ، كما يُرمى به من عالم مطلق يستعصى على الدواء ، إلى عالم آخر مطلق كذلك ، وليظل شاكاً في شكوك الأبطال نفسها ، مضطرباً باضطرابهم ، مغموراً بحاضرهم ، ينوء تحت عبء مستقبلهم ، محاصراً بإدراكاتهم الحسية ومشاعرهم ، كأنها صخور عالية ما لهن طلوع . ويشعر أخيراً أن كل مزاج من أمزجتهم ، وكل حركة في فكرهم ، تحوى الإنسانية كلها ، وأنها - في زمانها ومكانها - في صميم التاريخ ؛ إنها - على الرغم من اختلاس الحاضر للمستقبل اختلاسا دائماً - انحدار لا مَلَاذَ مِنْهُ نحو الشر ، أو صعودٌ نحو الخير صعوداً لا يمكن للمستقبل ما أن يمارى فيه ^(٥) .. » .

ويعود سارتر - في إحدى مقالاته - إلى العلاقة بين المسرح والموقف ، وموضوعات المسرحية : « إذا كان حقاً أن الإنسان حر في موقف خاص ، وأنه يختار نفسه في الموقف ، إذن ، فعلينا أن نعرض في المسرح مواقف بسيطة

(٥) المرجع السابق ، ٢٥٧ - ٢٥٨ .

وإنسانية ، وحریات تختار نفسها فى مواقف . وأبلغ ما يعرضه المسرح تأثيراً هو عرض شخصية فى طريق تكوين نفسها بنفسها ، فى لحظة الاختيار ، عن قرار حر ، يرتبط به نوع من الخلق والحياة ، وبما أنه لا وجود لمسرح إلا إذا تحققت وحدة جميع المتفرجين ، فعلى المرء أن يبحث عن مواقف جد عامة بحيث تكون مشتركة بين الجميع . ولدينا مسائلنا : مسألة الغاية والوسائل ، ومشروعية العنف ، ومسألة نتائج العمل ، ومسألة علاقات الشخص بالجماعة ، وعلاقات المشروع الفردى بالقيم التاريخية الثابتة ، ومئات أمور أخرى .

« ويبدو لى أن واجب المؤلف المسرحى أن يختار - من بين هذه المواقف الجدية - الموقف الذى يعبر أكثر من سواه عما يشغله من مسائل ، ويقدمه إلى الجمهور ، بوصفه مسألة معروضة على بعض الحريات » .

وعلى الرغم من أن سارتر يرى مجابهة الموقف بما يتطلب من جهد ومعاناة ، وفيما له من حدة وعنف ، لأن الإحاطة بالموقف على حقيقته - حتى لو كان أشد المواقف حلكة - هو أول درجة للتحكم فيه - يرى سارتر على الرغم من ذلك أن يعرض الكاتب الموقف من خلال حريات تكافح فى سبيل التخلص من مأزقها وذلك باختيار ما يتفق والإرادة الحرة . فالموقف اختبار وبلاء للحريات ، وهذه الحريات قوى متعالية فيما تسلكه أو فيما يشف عنه مسلكها . يقول سارتر فى تقديمه لمجلة : « الأزمان الحديثة » عام ١٩٤٥ : « فى بعض المواقف لا مكان إلا لتبادل حدين أحدهما الموت . ويجب أن يتصرف المرء بحيث يستطيع الإنسان فى كل حالة أن يختار الحياة » . فكما يحقق الإنسان وجوده بالموقف ، ينبغى كذلك أن يشارك بأدبه فى تحقيق المواقف الإنسانية ، كى يكون الأدب هو التعبير الحر لمجتمع منتج .

ومسرحيات المواقف - كقصص المواقف - ليست تجريدية ، بل يحرص فيها الكاتب على ربط الشخصيات في أبعادها بالموقف ، ليكتسب الموقف حيوية وعمقاً في آن . ولنضرب لذلك مثلاً بمسرحية : الذباب^(٦) ، لسارتر . فموقف « أورست » فيها أزمة يصور ضمير يحقق بها نفسه ، بتخلصه من مواضعات ظالمة مهيمنة على المدينة ، ويتراءى فيها وعيه بين الذاتية والموضوعية . وهدفه تحقيق حريته عن طريق الآخرين وبوساطتهم . وحين يحدثه مربيه مغرياً إياه بأنه يمكنه أن يتمتع بحريته وثروته وشبابه بدون التزام بشيء ، يأبى أورست ، لأنه في حريته بدون التزام - كما يقول - يشبه « هذه الخيوط التي ينتزعها الريح من نسيج العنكبوت ، فهي تتذبذب على عشرة أقدام من الأرض ، فلا أزن أكثر من خيط منها ، وأحيا في الهواء ، لا أكاد أوجد ... لقد عرفت صنوف أشباح من الحب مترجحة متفرقة كأشجار ، ولكني أجهل عواطف الأحياء الكثيفة الوجود ، أرسل من بلد إلى بلد ، غريباً على الآخرين وعلى نفسي ، وتنطبق المدن من

(٦) Les Mouches (١٩٤٣) ، والمسرحية مبنية على أسطورة أورستس بن أجاممنون الذي قتلته زوجته مع عشيقها إيجست (انظر ص ٣٢ وما يليها من هذا الكتاب) . وفي المسرحية يعود أورست إلى أرجوس بعد قتل أبيه ، فيجد المدينة نهباً للذباب الندم . والمدينة على دين تشعر فيه بالخطيئة ، حتى القاتل نفسه . وقد أُرهبهم إيجست حتى صار في أذهانهم صورة للوعي بالرعب . ويلتقي أورست بأخته إلكترا التي كانت بمثابة خادم لأُمها ولعشيق أمها القاتل ، وتتوق للانتقام ، وتحلم بعودة أخيها . ومع أورست مربيه يغريه هو وجوبيتر بالرحيل عن المدينة ، ولكنها لا يفلحان . ويردد أورست في عصيان قانون المدينة كي ينتقم لأبيه من أمه ومن عشيقها ، ولكن بعد تردد طويل - يذكرنا بتردد هاملت - يقدم على تنفيذ مشروعاته ، فيقتل إيجست ثم أمه كليتمسترا . وما إن يحدث القتل حتى يعود إلكترا الندم ممثلاً في الذباب ، في حين يتأسك أورست ، فهو غير نادم . فقد اكتشف أنه حر وكشف لأهل أرجوس عن ثقل عبء الحرية عليهم . ويأبى أن يكون بعد ذلك ملكاً عليهم ، بل يدعهم يضعون حريتهم حيث يرون من وراء روعتهم وبأسهم : « فالناس أحرار ، والأمل يبدأ من الجانب الآخر من اليأس » . وقد صرح سارتر أنه ألف هذه المسرحية لتشف عن موقف الفرنسيين من الألمان أيام الاحتلال . فليجست يمثل الألمان مغتصبى السلطة ؛ وكليتمسترا تمثل الفرنسيين الماومين مع العدو ، وأورست هو فرنسا تنشد حريتها .

ورأى كأنها ماء راكد». ويرد على جوبيتر في إغرائه له بالرحيل ، وبعدم الالتزام ، وبالتمتع بالوجود طليقاً من كل قيد ، قائلاً : « ... أريد أن أمتلك ذكريات وطني ، وأن تكون لي أرضه ، وأن آخذ مكانى بين أهل أرجوس ... أريد أن أجتذب المدينة حولى ، وأن ألتحف بها كغطاء . لن أرحل » . ويفكر قبيل انتقامه أن الخير لا يمكن أن يكون في التسامح لمصلحة المستغلين . ويهيب بأهل المدينة بعد أن أطلق قيودهم ، قائلاً : « وهبتكم الحياة .. » . فمن خلال أورست ، ومن خلال من يحيطون به من شخصيات ، نرى مأزق الحرية في موقف عيسى صعب التحقيق ، ويتكشف هذا الموقف من مختلف وجهاته .

ومن كتاب أدب المواقف الأمريكيين ريتشارد رايت ، وفولكنر ، ودوس باسوس ، و « د . هامت » ؛ ومن الأوربيين : كافكا وألير كامو وسارتر ومالرو ... وهذا الاتجاه هو الأعم الأغلب في القصص والمسرحيات اليوم .

وقد تأثرنا في أدبنا العربى الحديث بهذا الاتجاه . ومن رواده عندنا الأستاذ حنا منيه في قصته : المصاييح الزرق ، والأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى في قصته : الأرض ، وهى أول قصة مصرية تجلى فيها هذا الاتجاه ، ومن أدب المواقف كذلك مسرحية : اللحظة الحرجة ، ورواية : الحرام ، وجمهورية فرحات للدكتور يوسف إدريس : كذلك مسرحية : « القضية » للأستاذ لطفى الخولى ، ومسرحية الأستاذ نعمان عاشور : « الناس اللى تحت » ...

ونكتفى الآن بشرح نموذج لهذا الاتجاه ، في رواية : الحرام ، للأستاذ يوسف إدريس . وموضوعها أن خفياً في أحد « التفاتيش » التى يمثلها الخواجة زغيب - يكتشف جثة جنين أجهضت به أمه . وهذه الجثة ملقاة بجانب الطريق الزراعى . وفى ذلك الصباح لا يكون للناس فى القرية حديث سوى هذا الجنين ، متسائلين

عمن تكون أمه ويتجه شك « فكرى أفندى » - مأمور الزراعة - إلى طائفة عمال الترحيلة التى تأتى إلى التفتيش كل عام من مختلف البلاد لتنقية القطن من الدودة . ولكن تحريات مأمور الزراعة ، وتحريات رجال الشرطة ، لا تسفر عن وجود الجانية بين أفراد هذه الطائفة . ومن هنا يساور الشك جميع النفوس ، لا فرق بين كبار القرية مثل فكرى أفندى ومسيحة أفندى الباشكاتب ، وصغارها كمحسوب موزع رسائل البريد الذى يسخر منه الناس لضآلته ، ويسألونه كيف يعاشر زوجته التى تشبه القيل ضخامة !! وينهش الشك هذه الصدور أن يكون هذا الجنين ثمرة إثم وقع فى بيته ! . وتزداد وساوس مسيحة أفندى لأن ابنته الوحيدة « لندا » كانت تعاني من مغص فى ذلك اليوم . وهكذا يكتشف كل شخص فى القرية أن الطمأنينة التى كان يخيل إليه أنه ينعم بها ليست فى الحقيقة سوى وهم . وفى فترة الشك هذه يظهر لنا الجزء الغامض فى حياة « التفتيش » ، الجزء المتوارى عن وعى الناس ، مع أنه الأكثر تأثيراً فى مشاعرهم وحياتهم . فيكتشف محبوب ساعى البريد أنه كان يحمل - دون أن يدري - رسائل غرام كانت ترسلها زوجته إلى عشيقها فى طنطا . ويحاول صفوت بن فكرى أن يتصل بلندا التى كان يحبها ، ويوسط لذلك صديقه الشاب « أحمد سلطان » ، الفتى الجميل المكتمل الرجولة ، فيكون ذلك سبباً فى قيام علاقة بين أحمد سلطان « ولندا » بواسطة القوادة أم إبراهيم . وفى ثنايا ذلك كله نرى نواجى حياة التفتيش فى طبقاتها المختلفة ، وبخاصة بؤس هؤلاء العمال ، عمال الترحيلة ، ومختلف العلاقات التى تصل ما بين هؤلاء البائسين والآخرين من الناس ، ويبلغ هذا البؤس مدى تصويره حين يكتشف فكرى - بمحض المصادفة - أن تلك الفتاة الآتمة من بين أفراد تلك الفئة ، واسمها عزيزة ، فترى كيف اقترفت الإثم بدافع ظروف قاسية ، وكيف وضعت جنينها ، وكيف قتلتها ، ثم كيف ماتت فى

النهاية ، لتذيب مأساة موتها تلك الحدود الوهمية التي كانت تفصل بين ناس الترحيلة والآخرين من الناس ، ليقفوا في الأسى جنباً إلى جنب ، وليواجهوا بؤس المصير في فرد من أفراد مجتمعهم ، بعد أن فرقهم حيناً مأساة الخطيئة . وباكتشاف سر الخطيئة تعود إلى ناس القرية طمأنينة زائفة كتلك التي كانوا يستمرئونها ، فيسمح مسيحة أفندي لابنته لندا أن تذهب لزيارة أم إبراهيم في بيتها ، دون أن يدري أنها ستلتقي هناك بأحمد سلطان . والأستاذ يوسف إدريس ينفذ من خلال ظاهر الواقع ، وعن طريق حدث عرضي في القرية ، إلى تصوير أسرار موقف أسرى من جهة ، ثم اجتماعي اشتراكي من جهة ثانية .

٢ - وثم اتجاه ثان أحدث فيما يخص أدب المواقف ، وإن لم يترك - بعد - أثراً في أدبنا الحديث ، ذلك هو اتجاه برتولد بريشت الكاتب والناقد الألماني^(٧) (١٨٩٨ - ١٩٥٦) ، فيما سماه هو : المسرح الملحمي . ونبادر إلى القول بأن معنى الملحمة في تسميته لا يمت بصلة إلى الملحمة في مفهومها القديم . فعني الملحمة في هذه التسمية هو - على حد تعبير أحد النقاد الألمان - : « مواجهة الإنسان العادي مصيره في منهج نقدي^(٨) » . وبريشت يسمي مسرحه : « المسرح الملحمي » أو « اللأرسطي » ، لأنه يلجأ فيه إلى وسائل فنية جديدة ، كإفادته من وسائل الإخراج في دور الخيالة ، وكاعتماده أولاً على الفكر لا الشعور ، وحرصه على وحدة الموضوع دون الحدث ، وكوسائل ما يسميه : « تغريب الحدث » ، وهي وسائل كثيرة ، كازدواج الشخصيات ، وتكرارها ،

(٧) انظر مقالنا الطويل في تلخيص كتاب إنجليزي عن اتجاهات بريشت النقدية في عدد « المجلة » .

ديسمبر ١٩٦٢ .

Ronald Gray : *Brecht, London, 1961, P. 24.*

(٨)

وإدخال قاصٍّ يحكى أجزاء من المسرحية^(٩) . وعنده أن الإنسان طيب بطبعه ؛
ولكن تحمله نظم المجتمع الفاسدة أن يخالف طبيعته ، فيبذل جهداً كبيراً كي يصير
شريراً . وفي قطعة من أشعاره الغنائية يقول بريشت :

« على حائطي لوحة يابانية من الخشب المحفور :

قناع شيطان شرير ، ذهبي الصورة مظهرًا

ولكن في شفقة أرى

العروق المنتفخة في جبهته تهمس إلى :

أى جهد عظيم يبذله المرء كي يكون شريراً !! » .

وهذه ملحمة مصير الفرد العادى فى المجتمع الفاسد . وعنده أن كل مجتمع
فاسد مادام غير اشتراكى . ولهذا يتطلب للعالم تغييراً ثورياً كاملاً ، يبيح فيه فى
بعض مسرحياته استعمال العنف فى سبيل الغاية . ولعل من المجدى أن نذكر مثالا
نتبين فيه خصائصه الفنية وآراءه فى تصوير المواقف ، دون عناية بالشخصيات
والحدث ، فى مسرحيته التى ترجمها الدكتور عبد الرحمن بدوى حديثاً إلى اللغة
العربية ، وعنوانها : « دائرة الطباشير القوقازية^(١٠) » . وفيها خمسة أحداث :
الحدث الأول موضوعه تنازع جماعتين من جماعات التعاون الزراعى ذى الملكية
الجماعية على قطعة أرض ، وإحدى الجماعتين تستخدم الآلات الحديثة للزراعة ،
والمسألة هى : على أى مبدأ يمكن الفصل فى النزاع بينهما ؟ .. وينتهى بذلك

(٩) لا نريد أن نطيل هنا بما نخرجنا من موضوعنا ، انظر المراجع السابقة ، ثم كتابى : المدخل إلى النقد

الأدبى الحديث ، صفحات ٦٧٤ - ٦٧٩ ، ٨١٢ - ٨١٤ .

(١٠) مما يستحق الذكر : لاحظ - لأربعة التى تلى الحدث الأول مقتبسة من مسرحية الكاتب

الصينى : لى هسنگ تاو Li Hsing Tao ، عنوانها : دائرة الطباشير .

الحدث الأول ، لنرى الحدث الثانى : طفل لحاكم إقليم جروسينيا ، تهمله أمه وتركه حين دهمت الثورة البلد ، غير ملقبة بالألسوى جمع ملابسها وحليها والنجاة بها . وتأخذه خادم رحيمة هى : جروشا ، لتعنى به وتربيته . وعلى الأثر نرى الحدث الثالث : حين تتعرض هذه الخادم - بسبب تعلقها بتربية الطفل - لخطر آخر ، هو ضرورة تخليها عن التعلق بحبيبها الغائب الذى وعدته أن تنتظره ، لتتزوج من فلاح كى ينتسب إليه الطفل ، كيلا يرمى بأنه ظنين المولد . وبذلك تقع « جروشا » فى مأزق شرح الملابس القاسية لحبيبها حين يعود ، ويعانى - عاطفياً - فى توضيحها . والحدث الرابع حدث القاضى أزدك ، وصولى لا ضمير له ، يظفر بمنصبه فى عهد الحكومة غير الشرعية ، ولكن يحتفظ بمنصبه حين يعود الحكم الشرعى للبلاد ، لأنه كان قد أدى خدمة لبعض رجاله . ويتمثل الحدث الأخير فى مطالبة زوجة الحاكم للخادم برد طفلها إليها . ويحكم القاضى أزدك فى ذلك حكماً مزعماً يؤيد قضية عامة للمؤلف . فيقضى بأن الطفل لمن ينتزعه بالقوة من داخل دائرة الطباشير التى رسمها للخادم والأم . وعلى كل منهما أن يأخذ بذراع الطفل لينتزعه من الآخر . وتحجم الخادم - دون الأم - عن العمل ، لأن الخادم شقوق بالطفل . ويعود القاضى فيحكم به للخادم لأنها أرأف به . وختام المسرحية يربط بين هذه الأحداث جميعاً ، ويومئ إلى المبدأ فى حل النزاع فى الحدث الأول : « كل شىء ملك لمن يحسن التصرف فيه . وهكذا يكون الأطفال لمن تتوافر لهم صفات الأمومة ؛ كى يسعدوا ، والعربات لمن يجيدون قيادتها أكثر من سواهم ؛ كى تسير ، والوادی لمن هم أقدر على ريه ؛ كى يؤتى ثماره » .

فالغاية هنا تصوير الموقف من الملكية ، وهو موقف اشتراكى عبنى . والانقطاع المفاجئ بين الحدث الأول والأحداث التالية ليس إلا ظاهرياً ، وهو

انقطاع مقصود فنياً ، ليحمل - بإحكام تصويره - على التفكير في موضوع أعمق مما يبدو لأول وهلة . والرابط بين الأحداث الأربعة التالية والحدث الأول واضح في ختام المسرحية . والأحداث جميعها متآزرة على كشف هذا الموقف الذى لم يمل بريشت من تكرار تصويره في مسرحيات كثيرة : ذلك هو تأكيد فساد العالم غير الاشتراكي ، والكشف عن الأثرة فيه ، بحيث يتطلب التغيير السريع على مبادئ جديدة حاسمة واضحة الهدف . ولا يمكن إصلاح قطاع منه دون القطاعات الأخرى . ويبدو الخير - في هذا العالم الفاسد غير الاشتراكي - ضئيلاً وعلى سبيل الصدفة ، فالحكم الصائب يصدر عن قاض فاسد وصولي ، وأمام طيبة الخادم الرحيمة عقبات كأداء . ويسرى الشر من قطاع إلى آخر ، بحيث يطمس معالم الخير في النفوس الطيبة في الأصل ، ويساعد على نمو النزعات الخبيثة ، وفي هذا كله تبدو العلاقات الاجتماعية فاسدة معوقة تستدعى الثورة الاشتراكية الشاملة . والصلة بين الأحداث محكمة تبين عن جوانب الموقف الفكرية . في وحدة ذات إيقاع ذهني ، تستدعى تفكيراً عميقاً ، لأن هذا الإيقاع لا يظهر للنظرة العجلى .

وقد قلنا إننا لم نتأثر - بعد - في إنتاجنا الأدبي بهذا الاتجاه الفني الجديد ، ولكننا أردنا بحديثنا فيه أن نقضى على شبهة من يظن أن بريشت يعود إلى الموقف الملحمي في معنى الملاحم القديم ، على أنه من المحتمل أن يظهر له تأثير - من الناحية الفنية - في إنتاجنا الأدبي الحديث بعد قليل من الوقت ، وربما يسهم حديثنا فيه - هنا - في توجيه ذلك التأثير وتحديد وسائله الفنية .

٥ صور الموقف

علمنا أن البنية الفنية - من حيث هي - تحتم أن يعتد كل كاتب مسرحية أو قصة بموقف أدبي يحاكي الموقف الحيوى ، وفى كل موقف عام للمسرحية أو القصة مواقف خاصة بكل شخصية من الشخصيات الأدبية تُفهم من ثنايا الموقف العام . وقد تحقق هذا الخلق الفنى للموقف - فى المسرحيات والقصص جميعها - قبل أن توجد الدراسة المنظمة لهذه الظاهرة الأدبية ، وقبل أن يفهم الموقف بمعناه الفلسفى فى العصر الحديث . وشرحنا كيف زادت العناية بالموقف الأدبى حتى انتقلت الأهمية العظمى إليه بدلا من الشخصيات والحدث فى المسرحيات والقصص . إذن ، فى كل التراث العالمى المسرحى والقصصى صور مختلفة للموقف الأدبى ، سواء قبل الدعوة إلى أدب المواقف أم بعد تلك الدعوة ، وقد أشرنا من قبل إلى المحاولات الساذجة لإحصاء هذه المواقف فى المسرحية ، وفندنا هذه المحاولات . وفى الدراسات الحديثة قام من يحصى صور المواقف المسرحية، ويمكن أن ينطبق هذا الإحصاء فى جملته على المواقف القصصية.

وهذا الإحصاء - فى صورته التقريبية - يساعد على المقارنات ، وعلى تعميق النظرة للنواحي الفنية فى العمل الأدبى . ولكى نستعرضه لابد أن نتمثل الموقف العام فى صورته التجريدية على أنه صدام بين قوى إنسانية تتصارع فيما بينها . وهذه القوى تمثلها الشخصيات فى موقفها الخاص . ويستلزم الموقف ست صور من القوى كى تكتمل صورته العامة :

والقوة الأولى هي البطل في غير أدب المواقف ، أو الشخصية الأولى في أدب المواقف فيما بعد ؛ وهو ما يسمى : Prstagniste ، ويتجه نحو غايته في المسرحية بناء على قيمة خاصة للأشياء في نظره . وقد كان البطل شخصية نبيلة في المأساة الكلاسيكية ، يقع في خطأ على نحو ما شرحنا ، ثم صار يعرض - بعد الكلاسيكية - شريراً ضحية للمجتمع ، تدليلاً على فساد أو فساد قطاع منه ...

وإلى جانب هذه القوة الدرامية الأولى تقوم قوة ثانية منافسة لها ، تكون بمثابة عوائق في سبيل الوصول إلى الغاية ، وبها يحتدم الصراع ، وبها تكتسب المسرحية قوتها الحيوية . وتسمى في المسرحية Antagoniste . وقد تتمثل في شخص أو أشخاص على المسرح ، وقد تتمثل في معنى من المعاني التجريدية ، كالزمن في مسرحية : أهل الكهف للأستاذ توفيق الحكيم ، أو فيما سماه الأستاذ الحكيم : الحقيقة في مواجهة الواقع ، في مسرحية: أوديب ، وقد تتمثل في عوائق طبيعية أو اجتماعية كما في قصة : « الأرض » للأستاذ عبد الرحمن الشرقاوي ، وقد صيغ منها مسرحية كذلك .

وبين القوتين السابقتين تقوم قوة ثالثة ، تمثل الخير المطلوب ، أو المثال المنشود ، أو الخطر المرهوب . وقد تبدو هذه القوة في صورة شخصية هي المحبوبة مثلاً ، مثل « ليلي » لدى مجنون ليلي ، وهي بمثابة القطب الذي يتركز حوله الصراع ، وهي مركز الإشعاع للقيمة أو للمثال الذي تبذل التضحيات من أجله ، وتقوم العوائق في سبيل الظفر به . وقد تبدو هذه القوة في صورة مثال تجريدي لا يظهر على المسرح ؛ كالوطنية والاستقلال في مسرحية « الراهب » للدكتور لويس عوض ، وليست هذه القوة سلبية في الموقف ، بل هي من وسائل شبوب الصراع فيه .

يضاف لذلك قوة رابعة ، هي القوة التي يطلب لها الخير المنشود أساساً ، أو المثال الوهمي أو الحقيقي . وقد تكون هذه القوة ممثلة في شخصية من الشخصيات السابقة . وذلك كشخصية السلطان الحائر في مسرحية الأستاذ توفيق الحكيم . فإنه ينشد إعناق نفسه . وقد يكون ممثلاً في شخصية مستقلة ، كما في مسرحية : « أندروماك » ، إذ المقصود بصراع الأم حماية ابنها الطفل . ونرى هذا الطفل على المسرح في مسرحية أندروماك ليوريبيدس، وفيها يظهر الطفل مولوس يحدق به خطر القتل ، ويرجو من منيلاوس والد « هرميونة » - كما يرجو من ابنته « هرميونة » عدو أندروماك - أن يوقى القتل .

وفي مسرحية راسين التي تحمل نفس الاسم - وفيها يسمى الطفل : « أستيناكس » - يتحاشى راسين ظهور الطفل على المسرح . وتزيد غيبة الطفل المسرحية قوة ، لأن استدرار العطف في مسرحية يوريبيدس - بظهور الطفل - وسيلة رخيصة . وقد ينشد البطل (وهو الممثل للقوة الأولى) هذا الخير لنفسه ، فيجمع في صراعه بين القوتين ، كما في المسرحيات العاطفية مثلاً . وقد يزدوج الصراع من هذه الناحية ؛ فينشد البطل خيراً لنفسه ولغيره ، كما في شخصية « أوديب » في مسرحية الأستاذ على أحمد باكثير ، ففيها ينشد أوديب إغناء الشعب ونجاة نفسه ؛ وكما في شخصية « أورست » في مسرحية سارتر السابقة الذكر . وقد تظهر هذه القوة ممثلة في شخصيات ، تبدو على المسرح أولاً تبدو ، كما في الأمثلة السابقة . وقد تتمثل في قوة لا يمكن ظهورها على المسرح ، لأنها تجريدية ، كما إذا كان الخير منشوداً للوطن مثلاً ، كما في مسرحية سارتر : « موتى بلا قبور » ، وفي مسرحية شتاينبك : « غرب القمر » ، وفي مسرحية الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوي : « جميلة » .

والقوة الخامسة من القوى الممثلة للصراع هي قوة الحكم ، أو القوة التي تزن الموقف ، وتميل كفته إلى ناحية من النواحي . وقد تتمثل في البطل ذاته ، مثل شخصيتي أورست وعطيل . وقد تتمثل في الشخصية الممثلة للقوة الثالثة ، أي الممثلة للخير المنشود ، مثل « ليلي » في مسرحية : مجنون ليلي ، لشوقي ؛ فهي تميل كفة الموقف بتفضيلها وردًا ، فتتحكم بذلك عن طريق غير مباشر في مصيرها وفي مصير قيس . وأضعف صور هذه القوة أن تأتي من خارج المسرحية ، كتدخل الآلهة في المسرحيات اليونانية القديمة ، أو تدخل الملك في مسرحية : « تارتوف » لموليير .

وأخيراً تأتي قوة الأعوان أو المساعدين لأية قوة من القوى السابقة ، في صورة شخصيات تنضم إلى أية قوة منها . فابن عوف بمثابة عون لمجنون ليلي ، ونصيب بمثابة عون للمهدي ، و « إليكترا » عون لأورست .. وقد يؤدي حذف العون أو المساعد - حذفاً فنياً - إلى اكتساب المسرحية قوة وروعة ؛ حين يشيع في جوها انتظار المساعد الذي لا يحضر ؛ أو العون الموهوم الذي لا وجود له ؛ وقد يرجع إليه المؤلف جوهر تصويره الفني في مسرحيته . وذلك مثل « جودو » في مسرحية : « انتظار جودو » ، لصموئيل بيكيت . ومن القضايا المحببة للرومانتيكيين أن يبدو البطل وحيداً دون عون مفيد ، مثل جون فالجان في قصة البائسين لفكتور هوجو ؛ وعلى الأخص « غادة الكاميليا » في المسرحية والقصة التي تحمل اسمها ، لألكسندر دوما الابن . ومن المسرحيات الكلاسيكية الخالدة ملهاة : « عدو المجتمع »^(١) لموليير ، وفيها نرى البطل يفقد ثقته فيمن حوله قليلاً

(١) Le Misanthrope (١٦٦٦) ملهاة موليير . فيها ينفر ألسنت من كل الناس ، ويعيب عليهم الملق والنفاق . كما يعيب على المجتمع ما يفرضه على الأفراد من مواضعات المداراة والرياء . وبخالفه صديقه فيلنت الذي يرى قدام الناس على ما هم عليه . على أن يتمسك المرء ما أمكنه بالعادات الصالحة دون صدام .

قليلا ، حتى يصير أخيراً وحيداً ، لأنه شديد التعلق بالصدق والصراحة ، وهما ما يفتقده عبثاً في مجتمعه الحافل بالنفاق والرياء . وقد فقد كل معارفه وأصدقائه . وأخيراً ينفر من حبيته ومن الناس جميعاً ، ويعتزم الذهاب إلى مكان ناء في الأرض ، حيث تتوافر له حرية الرجل الشريف . وهذا هو خلق « ألسست » ، بظل المسرحية السابقة .

وقد اشتهر « إيسن » الكاتب النرويجي (١٨٢٨ - ١٩٠٦) بتصويره لمواقف العزلة المعنوية لشخصياته ، في مسرحيات ذات طابع اجتماعي واقعي ورمزي معاً . ونضرب مثلاً لذلك بمسرحيته : « عدو الشعب »^(٢) .

ويولد ألسست بالفتاة اللعوب سيلمين ، أرملة زلوعة بالاجتماع كما هو ، وبما فيه من عادات .

وفي انتظار ألسست لحبيته يلتقي بشاعر من شعراء البلاط : أورانت ، يعرض عليه بقصيدة يطلب منه رأيه فيها ، فيحكم عليها ألسست بأنها ركيكة بغیضة ، فينصرف متوعداً إياه في مبارزة . ويلتقي بسيلمين ، فلا يتاح له أن يصارحها بحبه . لكثرة ما تستقبل من زائرين وزائرات ، في أحاديث تمثل نفاق المجتمع ورياءه وما يسوده من نيمة وغيبة .

وفي الفصل الثالث تحضر أرسينويه ، غريمة سيلمين ، ويشف حديثهم المذهب عن العداء الصريح ، وتدس سيلمين لألسست رسالة غرام كتبها سيلمين إلى أورانت ، عقبة جديدة في سيل حبه . ولا يكاد يصرح ألسست بحبه وصنوف عتابه إلى سيلمين حتى تحول الزيارات دون إتمام الحديث ، ثم يستدعى ألسست لتسوية النزاع بينه وبين خصمه . وفي الفصل الخامس تضيق سيلمين بكل من كتبت لهم رسائل ، وتظهر لهم سخريتها منهم جميعاً . ويطلبها ألسست للزواج ، ولكنه يشترط شرطاً واحداً ، هو أن تعتزل المجتمع معه . وتتردد هي ، وعلى الأثر ، يهجرها ألسست ، لأنه سيذهب « يبحث في الأرض عن موضع ناء ، حيث تتوافر للمرأة حرية الرجل الشريف » .

(٢) Un Ennemi du Peupie (١٨٨٢) ، ويجرى فيها الحدث في مرفأ صغير على شاطئ النرويج الجنوبي ، اكتشف فيه منبع ماء معدني ، به سيصبح المرفأ في عيش رغيد ، إذ ستقام فيه حمامات الاستشفاء ، يقصدها الناس من جميع الجهات ، وطبيب هذا المرفأ هو « توماس ستوكان » الذي يبدو في أول المسرحية نهب أزمة من أزمات الضمير ، لأن تحليلاته أثبتت أن مياه المعدن موبوءة . وواجهه أن يكشف =

وكذلك مسرحيته الأخرى : براند Brand ، وفيها ينعزل براند عن أهله وقومه ، وأتباعه الدينين ، لأنه يريد أن يقوم بمشروع يحقق به ذات نفسه في مغامرة غايتها تربية الإرادة ، إرادته هو وإرادة الشعب . ويموت ضحية مشروعه ، لأنه نسي أنه إنسان يعيش بين الناس ، فقد حاول أنه يتأله ، فكان ضحية كبريائه غير الإنسانية ، وضحية غايته المتعالية التي لا ينبغي أن يتعلق بها بشر . ولكنه نجح في شيء واحد ، هو بث إرادة العزيمة والطموح في شعبه . وهي بذرة فيها المخرج للمجتمع لو نبتت بعد أن بذرها .

وهذا الموقف - في عمومته وفي كثير من تفاصيله - هو الذي يترأى في الموقف الذي حاكاه الأستاذ بشر فارس في قصة : « رجل » ، التي حولها بعد إلى مسرحية بعنوان : « جبهة الغيب »^(٣) . وكنا نود أن يتسع الوقت لدراستها بالتفصيل في هذه المحاضرات ، التي ندرس بها الموقف وحالاته .

عن هذه الحقيقة ، فيقضى بها على آمال أهل المرفأ . ويهدده أخوه الكبير « بيترستوكيان » حاكم المدينة - وهو مثال الموظف التقليدي - بعزله من المنشأة وحرمانه من مهنته التي يكسب منها قوته إذا لم يلزم الصمت . ويناصر الطبيب أولاً محررو جريدة الشعب ، ولكنهم لا يلبثون أن يتخلوا عنه بانضمامهم إلى رئيس جمعية ملاك البيوت في المدينة ، وهو : « أسلاسكن » . ويجهز الدكتور ستوكيان بالحقيقة ، وأنهم يردون مياهاً مسمومة فيتهمونه بأنه « عدو الشعب » ويتهمم الطبيب بأنهم سجناء المزايم ، وضحايا المستغلين من قادتهم . ويلعن فيهم عبيد الحزبية الزائفة التي يشبه قادتها بالذئاب تطلب غذاءها من أفراد القطيع . ويتخلى قومه جميعاً عنه لحبه لتقرير الحقيقة ضد أطماع ذوى المصالح الخاصة ، حتى إن صديقه « هورستر » - على الرغم من كرمه معه - يبدو كأنه لا يفهم شيئاً مما يقول . ويتشاجر طلبة المدارس مع أبنائه ، لأنهم أبناء المنبوذ من الشعب . وآنداك يصر على أن يعلمهم في بيته ، ليجعل منهم - ومن الفقراء الذين يعلمهم ويعالجهم بالجمان - نواة مجتمع منشود طاهر من المزايم ، لا ينقاد بالأطماع الباطلة ، وفي تلك اللحظة يكتشف في نفسه السر الكبير : إنه القوى ، بل إنه من أقوى الناس في الأرض ، قاتلاً أقوى الناس في العالم هو من يبلغ المدى في وحدته دون الناس الذين ينفرون من الحقيقة ، لا يطبقون مواجهتها .

(٣) انظر مقالا لنا مطولا في مجلة المسرح في عددها الأول.

ولا نغصد من إحصاء القوى الست السابقة أن كل مسرحية - مثلاً - لابد أن تحتوى على ست شخصيات ممثلة لهذه القوى . فقد وضع مما قلناه أنها يمكن أن تمثل بأكثر من ذلك . وقد يمثل شخص واحد أكثر من قوة منها . وقد يهدف بعضها فيزيد التصوير الفنى روعة وقوة ، متى توافر الإحكام الفنى فى البناء المسرحى أو القصصى .

وكما تعقدت الشخصيات نفسياً - أى بعدت عن السطحية والضحالة - جمعت بين أكثر من قوة منها . فمثلاً : « هاملت » هو بطل الموقف فى مسرحية شكسبير ، وهو يمثل القوى الأولى والثانية والرابعة والخامسة مما سبق أن ذكرناه من قوى درامية ، ذلك أنه الطالب للغاية ، وفى داخله ذاته أكبر عائق يمنعه من الوصول إليها ، ثم إنه ينشد هذه الغاية لنفسه ، فهو يرجوها ويحرص عليها ويخافها ويهربها ، وهو كذلك الحكم فيها ، فى تردد بالغ مداه فى العمق ، وفى هذا غنيت معانيه النفسية وتعددت ودقت مسالكها .

وعلى عكس ذلك إذا تفتت القوى فى صورة رموز ، فإن المسرحية تفقد قوتها الدرامية ، لأن روابطها الحيوية تصبح أقرب إلى التجريد . فمثلاً فى مرحلة ولوع الأستاذ توفيق الحكيم بالمسرح الرمزى ، كان يقصد إلى تجريد شخصياته ، كما يقول هو فى مقدمة مسرحيته : بيجاليون ، عام ١٩٤٢ : « ... أقيم اليوم مسرحى داخل الذهن ، وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرك فى المطلق من المعانى ، مرتدية أثواب الرموز ... » . فمثلاً فى مسرحية : « شهر زاد » يجعل العبد رمزاً لقوة الجسد ، والوزير « قر » رمزاً للعاطفة ، وشهريار رمزاً للفكر الخالص . وعلى الرغم من قوة الحوار الذى ينفرد به الأستاذ توفيق الحكيم ، وطرافة المعانى ، ودقة الاختيار للموضوع والأفكار ، وشفافية ذلك كله عن موقف ذهنى دقيق ، فى أسلوب ممتع ، على الرغم من ذلك كله ، تفقد المسرحية بنيتها الدرامية وحركتها

الحيوية وقوتها في الإقناع . ولا نقصد أن نقلل من القيمة الفنية في هذا المترع الرمزي لمسرحيات الأستاذ الحكيم . فقد أغنى أدبنا الحديث في جوانب الحوار والمعاني ودقة المسلك الذهني بما لا نزال نفتقر إلى مثله حتى اليوم . ومن حسن الحظ أن الأستاذ توفيق الحكيم قد رجع عن نظريته الرمزية تلك ، في نقده وإنتاجه الأدبي ، فيما بعد .

وقد تتبع بعض الدارسين حديثاً صور هذه المواقف في المسرحية ، فأوصلها إلى أكثر من مائتي ألف موقف^(٤) . ويمكن تتبع نظائرها في القصة . ولا يهمنا هنا الاستقصاء . فقد ذكرنا ما يعين الباحث على القيام ببحوثه المقارنة ، في الكشف عن نواحي التأثير الأدبي في المواقف العامة ، ثم تقويمها . وهذه المواقف كلها جديدة في جنس المسرحية والقصة في أدبنا الحديث ، وهي لذلك تحتاج إلى تقديم جدي في أسسها ، وفيما تدل عليه من صنوف التأثير .

* * *

وقد وضح مما سبق أن الفروق كثيرة متعددة متنوعة بين الموقف الأدبي والموضوع . ومن ثم تكون صلات التأثير والتأثر الأدبية في المواقف أغنى وأشمل وأكثر ثمرات إذا نفذت إلى صميم الموقف ولم تقف عند مجرد الموضوع . إذ الموضوع هو المادة التي تتنوع أشكالها على يد الكتاب والشعراء ، في حين يكتسب الموقف طابعاً فنياً واجتماعياً محدداً يتجاوز مجرد التشابه السطحي .

وقد يجتمع التأثير بالموقف والموضوع معاً ، كما رأينا في المسرحيات التي موضوعها أوديبوس ملكا ، وقد تتشابه المسرحيات في الموقف ، دون الموضوع ، فتكون دراسة الموقف أدل وأعمق ، كما في الموقف في مسرحية سارتر : موتى بلا

فبور ، وفي مسرحية شتاينبك : غرب القمر ، ومسرحية الأستاذ عبد الرحمن الشراوى : « جميلة » ، وهى المسرحيات التى تحدثنا عنها من قبل .

وقد تبدو الصلة بين الموقفين فى التأثر الأدبى فى صورة عكسية ، ونضرب مثلاً لذلك بالموقف العام فى مسرحيتى « فاوست » لجوته ، ومسرحية « شهرزاد » للأستاذ توفيق الحكيم .

فالموقف العام لمسرحيتى : فاوست ، يتمثل فى تصوير التردد بين العقل والقلب . ومنذ مطلع المسرحية الأولى^(٥) من مسرحيتى : « فاوست » ؛ نرى فاوست شقيماً بعقله ، لم يستطع به أن يتذوق طعم السعادة أو لذة المعرفة . فيأسى ويهم بالانتحار . ثم يتولد فيه الأمل على رؤية مباحج الربيع ، ويأخذ فى نشدان السعادة عن طريق إغناء مشاعره ، والانغماس فى تجارب حيوية مختلفة ورحلات متعددة ، يصاحبه فيها روح الشر : « مفيستوفيلس » ، ويأتى فاوست آثاماً يعتريه فيها الندم . ويكون هذا بمثابة تكفير عن سيئاته ، وآية على روح الخير فيه ، فى المسرحية الأولى . فلم يكسب الشيطان الرهان الذى عقده مع الله على إغواء فاوست فى المنظر الثانى من المسرحية الأولى .

ويظل فى هذا النوع من الآثام والسلوك طوال هذه المسرحية الأولى ، وهى التى تنتهى بنجاة مرجريت منه ومن روح الشر ، بعد أن حاولا معاً إخراجها من السجن ، ففضلت البقاء فى السجن والبعد عن حبيبها على الخروج مع روح الشر المصاحب لفاوست . وفى المسرحية الثانية ، التى تسمى : « فاوست الثانية » - وهى استمرار للأولى - يظل فاوست منغمساً فى تجارب الحياة التى يغنى بها

(٥) ترجمها الدكتور محمد عوض محمد إلى العربية . ولم تترجم بعد . مسرحية : فاوست الثانية إلى العربية .

مشاعره . ويهتدى بها إلى أن الحقيقة المجردة فوق قدرة العقل المجرد . ويتعرف على « هيلين » (رمز الجمال الخالص) . فيهتدى عن طريقها إلى الخير . وهو غاية ما يستطيع المرء الوصول إليه بعواطفه الإنسانية وروحه الصافية . فقضية فاوست هى إفلاس العقل الخالص ، ووجوب إغناء المعانى الإنسانية عن طريق غنى المشاعر ، والغوص فى تجارب الحياة ، لتظهر روح الإنسان ، وتصبح سامية فى طبيعتها الخالصة بتفضيل عمل الخير . لا عن طريق البقاء فى نطاق التفكير الفطرى والعقل الخالص . وتلك قضية رومانتيكية عامة ، يتبلور الموقف حولها فى مسرحيتى « فاوست » .

وعلى بعد ما بين موضوع مسرحيتى « فاوست » السابقتين ، وبين موضوع مسرحية : شهرزاد ، للأستاذ توفيق الحكيم ، وعلى بعد ما بين المسرحيتين كذلك فى طرق المعالجة وجوهرها ؛ نرى القضية نفسها هى محور الموقف العام فى مسرحية الأستاذ الحكيم نراه أول ما نراه وقد شبع من الجسد ، واشتاق إلى معرفة الحقيقة المجردة بعقله لا بعاطفته ؛ تلك الحقيقة التى يتخذ قمرزاد رمزاً لها . ويظل سائراً فى طريق التجرد من عاطفته ، ينشد الهداية بفكره فحسب ، متردداً فى طريقه أحياناً على الرغم من عزمه على السير فيه ، ثم لا يلبث جهده الذهنى أن ينكشف عن الإخفاق . بعد أن أصم أذنيه عن نداء شهرزاد المتكرر له بأن المرء لا يعيش فكراً خالصاً ، وأن العقل لا يكفى المرء فى الحياة . فيفقد فى طريق المعرفة التجريدية نفسه . لأنه فقد آدميته . ويصبح « كالشعرة التى أصابها بياض الشيخوخة . فلم يعد لها علاج سوى الاقتلاع » . وبذلك يكون شهريار قد سار فى الطريق المقابل لما سار فيه فاوست ؛ ولكنها كليهما أمام موقف واحد . وقضية واحدة . يبرهن مسلكهما على صحتها . إخفاقاً فى حالة شهريار أو نجاحاً فى حالة

فاوست . ونكرر أن بين المسرحيتين بوناً شاسعاً في أمور كثيرة . ليس هنا مجال تفصيلها . على الرغم من الصلة الأدبية الواضحة في الموقف العام فيهما .

وللمقارنة هنا جدواها الجلية في الناحية الفنية والإنسانية معاً . وكان لابد لنا - بعد هذه الدراسة العامة للمواقف وأدب المواقف، وبعد أن ضربنا أمثلة عامة بمجملتها عليها - أن نتناول بالتفصيل أعمالاً أدبية معينة . نقارن بينها من حيث مواقفها ، وما يتبع هذه المواقف من تصوير ، وما يترتب عليه من عرض الشخصيات والأحداث والقضايا الإنسانية . ولعل ذلك يتيسر لنا في المستقبل إن شاء الله .



صدر للمؤلف

1. L'influence de la Prose Arabe sur la Prose Persane aux V et VI Siècle de L'Higere (XII XII siècle après J. C.) Paris 1952.

2. Le Thème d'Hypatie dans la Littérature Française et Anglaise du XVIII siècle et au XX siècle. Paris 1952.

٣ - الأدب المقارن .

٤ - الرومانتيكية .

٥ - الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية .

٦ - النقد الأدبي الحديث .

٧ - النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة .

٨ - في النقد المسرحي .

٩ - دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر .

١٠ - المواقف الأدبية .

١١ - في النقد التطبيقي والمقارن .

١٢ - قضايا معاصرة في الأدب والنقد .

١٣ - دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده .

١٤ - دراسات أدبية مقارنة .

15. Les Etudes de Littérature Comparée dans la République Arabe Uniè dans : Yearbook of comparative and General Literature, University of North Carolina Studies in Comparative literature Number 25, 1959.

الفهرس

٣	الخلقة الثانية من الأدب المقارن
١٥	المواقف الأدبية
٢٣	معنى الموقف العام فى النقد الحديث
٣٠	الموقف الملحمى والموقف الدرامى أو القصصى
٧٢	أدب المواقف
٨٣	صور الموقف

رقم الايداع ٩٢'٣٩٣٦ ٩٧٧-١٤-٠١٣٩-٤ I.S.B.N

